De geplooide voorstelling

Essays over kunst

Frank vande Veire

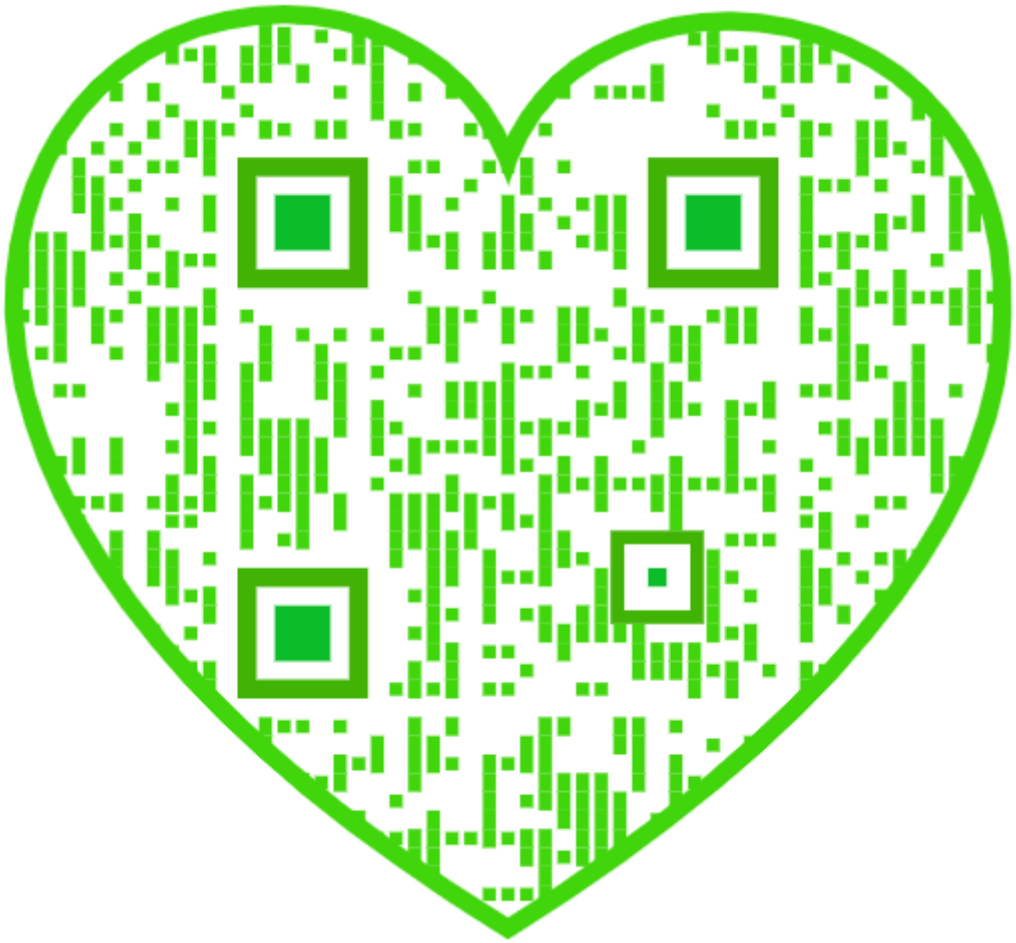
bron

Frank vande Veire, *De geplooide voorstelling. Essays over kunst*. Yves Gevaert, Brussel 1997

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/veir001gepl01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Woord vooraf

Met uitzondering van de eerste tekst zijn alle essays in deze bundel geschreven op voorstel van anderen. Iemand die teksten op aanvraag schrijft, kan karakterloosheid worden aangewreven, omdat hij voor zichzelf geen onderwerp heeft of niet het lef heeft met dat onderwerp voor de dag te komen. Ik heb inderdaad nauwelijks een onderwerp. Wat mij drijft, is eerder een fascinatie die ik moeilijk kan thuisbrengen, een fascinatie waarvan ik denk dat ze de kunst bespookt. Het probleem is evenwel dat deze fascinatie mij niet tot schrijven aanzet. Ze maakt mij daarentegen inert, lui, afwezig. Ze doet mij enkel *dromen* van een ‘echt’, ‘radicaal’, ‘compromisloos’ schrijven.

Om die reden kan ik degenen die mij tot schrijven hebben aangezet, die mij ertoe hebben gebracht iets te doen waar ik voor mezelf nooit rijp, geïnspireerd of erudiet genoeg voor ben, alleen maar dankbaar zijn. Ik dank hierbij dan ook de volgende personen: Koen Brams, Bart Cassiman, Catherine de Zegher, Peter Rattenberg, Ulli Lindmayr, Anton van Gemert en Bart Verschaffel. Telkens wanneer ze mij deden schrijven, bevrijdden ze me, tijdelijk, van de obsessie van het schrijven. Naarmate deze ‘gelegenheidsteksten’ tot stand kwamen, ging ik steeds meer inzien dat er geen enkele reden is om over deze teksten ironisch te doen. Naar aanleiding van Valéry's uitspraak dat zijn beste werken terug-

gingen op een toevallige opdracht, stelde Maurice Blanchot: ‘Elk werk is een gelegenheidswerk.’ Ook al kan ik wel blijven denken dat de hier gebundelde teksten slechts de misleidende, aan mijn eigen onwil onttrokken aftakkingen zijn van een boek dat echt ‘trouw’ zou zijn aan mijn fascinatie, deze teksten blijken de enige vorm te zijn die dit boek voorlopig heeft aangenomen.

Het mezelf onderwerpen aan schrijfopdrachten was een truc om de beslissing eindelijk te *beginnen* schrijven over te slaan. Zeker wanneer ik mijn schrijven kon enten op het weefsel waarmee anderen, met name kunstenaars, reeds hun fascinaties hadden omwikkeld, werd de drempelvrees minder. Zoals elke kunstcriticus was ik incognito. Gravend in het ‘onderwerp’ *kunst* kon ik, zonder dat ik daar ooit nadrukkelijk op uit was, heimelijk gestalte geven aan wat anders alleen maar een duizelig makend probleem, een slepende obsessie zou zijn gebleven.

Waarom *de geplooide voorstelling*? In het werk van de zeven kunstenaars over wie het in het eerste deel van deze bundel gaat, blijkt de voorstelling iets te zijn dat zich op *zichzelf plooit*. De voorstelling doet met andere woorden niet zomaar haar ‘normale’ werk, namelijk iets voorstellen, maar zij gaat, nog vóór zij aan zichzelf toekomt, zichzelf reflecteren, spiegelen, verdubbelen, herhalen,... Deze interne reflectie houdt niet in dat deze kunst helemaal niets voorstelt en dus, zoals men in deze eeuw vaak heeft gedacht, de pure Voorstelling zou beogen: een beeld dat zou zijn gezuiverd van elke contaminatie door een externe realiteit. Het gaat er om dat het beeld hier naar niets verwijst zonder dat dit verwijzen op zijn eigen beweging - zijn eigen toeëigeningstechnieken en -strategieën - terugkomt en daardoor zowel zichzelf de pas afsnijdt als zich in alle richtingen uitzaait.

Nu dreigt steeds het gevaar dat men deze zelfreflectie interpreteert als een *bewuste, thematische* reflectie in de zin dat de kunstenaar de door hem aangewende voorstellingsstrategieën zou overdenken om deze dan in de voorstelling zelf aan de orde te

brengen. Dit zou suggereren dat de kunstenaar, juist daar waar hij bewust de onmiddellijke werking of uitstraling ervan in vraag stelt, meester is over de voorstelling. In de volgende essays wordt daarentegen ter overweging aangeboden dat het in de kunst de voorstelling *zelf* is die zichzelf reflecteert. Vandaar de idee van een 'plooi'. De 'plooi' doelt op een reflectie, een 'op zichzelf terugkomen' dat niet vertrekt en aankomt bij het Zelf van de kunstenaar noch bij dat van het publiek. De voorstelling plooit zich vanuit zichzelf op zichzelf zonder dat dit proces teruggaat op een subject dat zichzelf of zijn wereld zou 'uitdrukken', 'weergeven', 'communiceren',... Deze plooiing vindt haar oorsprong in een ervaring die men letterlijk *aporetisch* kan noemen: het subject heeft er zelf geen toegang toe. Het gaat om een soort blinde aangedaanheid of getroffenheid waarvan elke voorstelling slechts een restant kan zijn.

Het lijkt alsof in de kunst van onze tijd meer dan ooit dit restantkarakter van de voorstelling aan de orde wordt gesteld. De voorstelling verschijnt als iets dat juist *niet* de ervaring weergeeft, maar eerder als iets dat *in de plaats* komt van een ervaring die zich aan elke voorstelling onttrekt. Datgene wat zich onttrekt, is niet iets dat zich 'achter' de voorstelling zou bevinden. Eerder gaat de voorstelling, zonder daarom 'abstract' te zijn, op *niets* terug, namelijk op een gaping die de aporie in de ervaring heeft teweeggebracht.

Geen van de hier besproken oeuvres lijkt door de spiegel van de voorstelling te willen breken om aan een aanwezigheid 'achter' die voorstelling te raken. Kunstenaars kunnen misschien wel deze *intentie* hebben, maar wat ze uiteindelijk opdelven, ligt niet 'achter' de voorstelling, maar is het telkens weer vergeten gebeuren van haar opdoemen, haar oplichten, haar aankomst - anders gezegd: de wijze waarop de voorstelling ons kiest vóór wij haar kiezen. Iets in de voorstelling gaat altijd vooraf aan elk subjectief vermogen tot voorstellen. Om aan deze voorafgaandelijkheid 'trouw' te blijven, om dus te vermijden dat de voorstelling verstart

tot een betekenis, een boodschap, een identificatiemodel, moet ze zich op zichzelf terugplooien. Alleen in zo'n altijd menigvuldige plooi die niemand in de hand heeft, gaat de kunst de orde van de voorstelling te buiten. Zij ontsluit dan telkens even, als in een knipoog, de gaping van waaruit alle voorstellingen ons worden aangeboden.

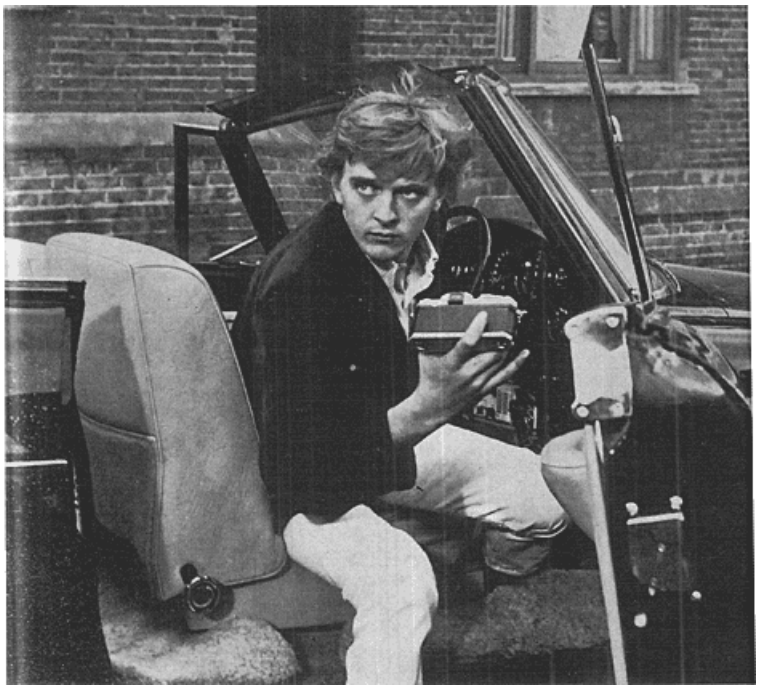
Hoewel deze bodemloze zelfreflexiviteit die eigen is aan de plooi in principe onthematiseerbaar is - alleen in slechte 'conceptuele' kunst wordt zij echt een 'onderwerp' - is ze in de kunst van onze tijd meer dan ooit expliciet geworden. Waarom dit zo is, wordt in deze bundel hier en daar gesuggereerd. De overstelpende productie van pakkende, verrassende, 'sprekende' beelden door de media heeft de kunst als het ware in de hoek gedreven. Het lijkt eigen aan onze tijd dat de kunst deze vloedgolf niets *tegenover* te stellen heeft. Geen andere taal, geen andere code, geen andere retorica - tenzij *dezelfde*: op zichzelf geplooid.

De hedendaagse kunst citeert en decontextualiseert beelden, zegt men. Wellicht is het, tenminste als het om serieuze kunst gaat, juister te stellen dat zij representatiestrategieën citeert, strategieën waarmee iedereen dagelijks door beelden wordt gegrepen, beelden die doen voelen, denken, hopen,... Dit citeren doet deze strategieën in zichzelf stokken. Van de ervaring die al deze beelden ons willen meedelen of in ons willen opwekken, brengt het de aporie, die het hart van de ervaring is, aan de oppervlakte.

Dachten enkele decennia terug nog velen dat de kunst zich steeds meer zou uitpuren, steeds meer haar eigen essentie zou realiseren, dan lijkt vandaag de kunst niet langer iets dat zich realiseert, maar eerder iets dat om een raadselachtige reden *maar niet verdwijnt*. Dat de kunst niet verdwijnt, komt doordat elke voorstelling die er aanspraak op maakt een 'werkelijke presentie' over te brengen, een onopvallende plooi in zich bergt. De kunst 'ontbergt' deze plooi en laat daarmee de voorstelling zichzelf voorstellen als het spoor van een ontoegankelijke aangedaanheid, een grondeloos vergeten.

Om aan te duiden waar het in de kunst om gaat, voelde ik me in deze barre tijden van religieus reveil uitgedaagd om de kunst te vergelijken met de religie. Terwijl voor de religieuze mens het spel van de plooi uiteindelijk onder het gezag staat van een - desnoods onbereikbare - absoluut oorspronkelijke, intacte Aanwezigheid waar het uit voortkomt en naar terugkeert, is dit spel in de kunst iets *onherleidbaars*. Niet dat in de kunst het fantasma van zo'n Aanwezigheid niet steeds meespeelt, maar de kunst doorboort dit fantasma meteen ook, plooit elk beeld dat dit fantasma cultiveert, terug op ‘zichzelf’, dat wil zeggen: op de gaping waaruit het voortkomt.

I. Hedendaagse kunst



Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (filmstill), 1967.

Fotografie tussen verveling en fascinatie. Over Antonioni's *Blow Up*

De positie van de hoofdpersoon in de film *Blow Up* (1967) van de Italiaanse cineast Michelangelo Antonioni is benijdenswaardig. Als modefotograaf verdient hij (David Hemmings) veel geld en is hij voortdurend omringd door mooie vrouwen. Daarnaast waagt hij zich ook aan meer ‘artistieke’ fotografie.

Maar op het moment dat hij aan ons wordt voorgesteld, lijkt alles hem te vervelen, alsof hij de leegheid van zijn succes en zijn macht voelt. Deze verveling maakt hem agressief. Hij speelt nogal sadistische spelletjes met zijn fotomodellen. Hij laat ze bijvoorbeeld wachten met hun ogen gesloten, alsof hij er genoegen in schept ze te reduceren tot levenloze objecten. De toon waarop hij ze aanspreekt, is vernederend. Anderzijds zet de verveling, die voortkomt uit een ongenoegen over zichzelf, de fotograaf aan tot dwalen. Op het toppunt van zijn verveling loopt hij een park binnen. Daar ziet hij bij toeval een oudere man, in wie hij een politicus herkent, flirten met een jonge vrouw (Vanessa Redgrave). Hij maakt onmiddellijk foto's van hen. Wanneer hij de foto's 's avonds ontwikkelt, ontdekt hij op één van deze foto's een vreemde vlek die zijn verveling in fascinatie doet omslaan. Na verschillende *blow ups* van uitsnijdingen van de foto herkent hij in deze vlek een lijk.

Verveling is het gevoel dat er niets is dat nog ooit zal kunnen bevredigen. Het gaat er niet om dat er iets is dat men niet kan

krijgen, maar dat alles wat men eventueel zou kunnen krijgen hoe dan ook niet bevredigend zal zijn. Men is onverschillig geworden voor alles. In *Blow Up* wordt deze onverschilligheid niet gepsychologiseerd. Zij wordt vooral geallegoriseerd in een medium: de fotografie. In de fotografie wordt de onverschilligheid vermomd in een onverzadigbare interesse en nieuwsgierigheid. De fotografie maakt het mogelijk om, zonder intellectuele, morele of emotionele betrokkenheid, alles onmiddellijk te registreren en op grote schaal te reproduceren.

De onverschilligheid van de fotografie wordt in *Blow Up* duidelijk in de verf gezet. De fotosessies in de studio zijn, juist door de ‘wilde spontaneïteit’ die er wordt gesimuleerd, ijskoud. Deze koude onverschilligheid spreekt ook uit de ontmoeting die de hoofdpersoon heeft met zijn vriend en uitgever (Peter Bowles) met wie hij een fotoboek aan het maken is. Hij stelt voor om naast de foto's van vervallen buitenwijken en van mannen in een armentehuis ook de foto's die hij net in het park heeft gemaakt in het boek op te nemen. Er lijkt voor hem geen wezenlijk verschil te zijn tussen ‘human interest’-documenten en sensatiefoto's van een flirtende *personality* in een park. Beide zijn ‘interessant’ omdat ze bizar zijn, buiten het gewone vallen. Eenmaal gepubliceerd in een smaakvol fotoboek blijken de geheime liaisons van de rijke klasse en de grijze ellende van de lage klasse in wezen hetzelfde: *just another kick*.

Fotografie is voor de hoofdpersoon een machtsinstrument. Daarop wijst niet enkel zijn arrogant gedrag tegenover de fotomodellen, maar ook de manier waarop hij geniet van de macht die hij heeft over de vrouw van wie hij foto's heeft genomen in het park. Maar alsof hij de steriliteit ervan aanvoelt, speelt hij deze infantiele machtsspelletjes zonder veel overtuiging. Ze verraden vooral zijn stuurloosheid.

Sympathiek wordt de hoofdpersoon naarmate hij zich aan die stuurloosheid overgeeft en zich blootstelt aan het onverwachte. Hij sympathiseert met een carnavalesk uitgedoste hippiemeute.

Deze mensen lijken geen verschil te kennen tussen realiteit en verbeelding, tussen het ‘werkelijke’ leven en theater. Veelzeggend is ook dat hij schilderijen wil kopen van zijn vriend die een totaal onbekende kunstenaar is, ook al weet hij helemaal niet waar die schilderijen over gaan. Hij vindt ze gewoon fascinerend.

Er is nog iets dat op een absurde fascinatie wijst. In een antiekwinkel koopt hij plotseling zonder aanwijsbaar motief een propeller. Het is en het blijft absoluut duister wat dit langwerpige, onhandelbare ding voor hem betekent. Ook een andere anekdote is betekenisvol in haar betekenisloosheid. Terwijl de fotograaf in de stad op zoek is naar de vrouw uit het park loopt hij toevallig een hall binnen waar een popconcert aan de gang is. Jonge mensen staren er bewegingloos, als levende doden, naar een paar jongelui die op hun gitaar rammen. Plots slaat een lid van de popgroep zijn gitaar kapot tegen de grond en gooit een stuk ervan in het publiek dat er zich prompt hysterisch op stort. Voor de grap doet de fotograaf mee; hij weet het gitaarstuk te bemachtigen en rent ermee weg. Wanneer hij op straat is, gooit hij het weg. Buiten de context van het popconcert en de hysterische identificatie met het idool heeft dit ding geen betekenis meer.

Eigenlijk is er hier sprake van twee ‘readymades’: de propeller en het gitaarstuk worden beide door de fotograaf gekozen niet omdat ze zoveel voor hem betekenen, maar juist omdat ze, net zoals Duchamp over zijn readymades beweerde, voor hem *onbetekenend* zijn. Hij kiest ze in die zin niet om zijn verveling te boven te komen, maar eerder om die verveling *uit te diepen*, om tot op de bodem ervan te gaan. Anders gezegd: met deze objecten wil hij niet opnieuw betekenis aan zijn leven geven, maar tast hij als het ware, buiten elke intentie om, naar de betekenisloze kern ervan.

We weten wat de hoofdfiguur uiteindelijk op de bodem van zijn verveling vindt: een lijk. Dit lijk behoort niet tot al de dingen die hij in zijn beeldarsenaal wenst op te nemen. Het is het laatste dat hij wilde fotograferen. Het is ongevraagd binnengeglipt in één van de foto's die hij in het park maakte. Dit lijk is dus allesbehalve het

object van zijn vlotte, trefzekere fotografische blik. Het is het object van zijn landerigheid, zijn stuurloosheid, het object waar zijn verlangen op een omslachtige wijze, want onbewust, naar zocht. Uit de onbeholpen fascinatie voor dit lijk blijkt dat zijn camera niet enkel een machtsmiddel is, maar ook een medium waarmee hij het absoluut vreemde heeft laten binnensluipen: iets dat een grens stelt aan zijn vermogen de dingen te registreren. Het dode lichaam dat hij buiten zijn wil om gefotografeerd blijkt te hebben, verschijnt dan ook als een onduidelijke vlek op de rand van één van zijn foto's.

In het begin van de film zegt zijn vriend Bill over zijn schilderijen: ‘They don't mean anything when I do them. Just a mess. Afterwards I find something to hang on to. Like that leg. (...) It is like a clue in a detective story’. In het verdere verloop van de film zal blijken dat dit typisch ‘artistieke’, nogal verwarde vertoog waar men nauwelijks acht op slaat, exact de verhouding reveleert tussen de hoofdpersoon en de foto's die hij in het park heeft gemaakt: hun werkelijke waarde wordt pas *achteraf* ‘onthuld’. In beide gevallen gaat het om iets waar men zich aan vasthecht zonder de betekenis ervan te kunnen ontrafelen.

Wanneer ze de foto met het lijk ziet, zegt de vriendin van de schilder die niet erg onder de indruk is: ‘It looks like one of Bill's paintings’. Ze bedoelt: ‘het beeld is verward, betekenisloos’. De fotograaf heeft van het lijk inderdaad geen heldere, overtuigende foto die voor derden de moeite waard zou kunnen zijn. Maar niet alleen bezit zijn foto geen echte informatieve of sensationele waarde, hij kan er zelf amper over spreken. Hij slaagt er op geen enkele manier in dit lijk aan de man te brengen, het in een of ander communicatiecircuit te integreren. Het blijft *zijn* lijk. Hij gaat zelfs twijfelen of hij het wel heeft gezien. Niettemin is hij, nadat hij het lijk na verschillende vergrotingen heeft opgemerkt, nog dezelfde nacht naar het park teruggekeerd om het daar inderdaad aan te treffen. Maar wanneer zijn vriend hem later die nacht op een feest vraagt wat hij werkelijk heeft gezien, kan hij slechts

bedremmeld antwoorden: ‘niets’. Dit ‘niets’ is het object van zijn meest eigen fascinatie, zo eigen dat hij er onmogelijk een zinnig verhaal rond kan weven of het kan opnemen in een fotoserie die indruk maakt.

Een duidelijk symptoom van de ontdaanheid van de fotograaf is dat hij, 's nachts in het park teruggekeerd, zijn camera blijkt te hebben vergeten. Technisch niet toegerust om zijn ontdekking vast te leggen, weet hij zich geen raad. Hij is ontwapend. Omdat hij niet tot registreren in staat is, gelooft hij zelfs niet wat hij ziet. Aarzelend raakt hij, zoals de ongelovige Thomas de wonde van Christus, het lijk heel even aan.

Dat hij zijn toestel was vergeten en dat hij 's nachts blijft tobben en mensen opbellen in plaats van eenvoudigweg het lijk alsnog te gaan fotograferen, wijst op een onbewuste angst. Op het lijk rust blijkbaar een taboe dat sterker is dan de drang om het bestaan ervan te bewijzen en de ware toedracht te ontdekken.

Vele situaties waarin de hoofdpersoon in *Blow Up* terechtkomt, lijken toevallig. Het lijken onwezenlijke uitweidingen die de aandacht van de kijker én van de hoofdpersoon afleiden van het wezenlijke: de ontdekking van een lijk. Ze dragen zeker niet bij tot de voortgang van de ‘intrige’. Hooguit lijken ze op een ironische manier het klimaat van de jaren '6o te schetsen. Maar bij nader toezien blijken alle situaties elkaar te spiegelen om uiteindelijk alle te refereren aan dat ene, ‘abjecte’ ding. Dit geldt in het bijzonder voor de objecten die erin voorkomen: de tot willoze poppen herleide fotomodellen, de ‘nietszeggende’ schilderijen van zijn vriend, de twee ‘readymades’. De draden die deze objecten met het lijk verbinden, behoren niet tot het niveau van het narratieve. Ze steken gaten in het verhaal. Deze gaten openen de intrige, die in principe altijd kan worden opgelost, op een fantasmatisch niveau waarin de impasse essentieel is. Het object waarop het verlangen van de fotograaf gericht is, kan per definitie niet worden geobjectiveerd.

Wanneer de fotograaf 's nachts laat thuiskomt nadat hij het lijk in het park heeft gezien, ligt de propeller op de vloer van de hall. Behoedzaam raakt hij hem aan met de tip van zijn voet. Deze scène volgt onmiddellijk op de scène waarin hij ongelovig het lijk heeft aangeraakt. De onzinnige propeller is duidelijk een metonymie van het lijk. Het verlangen van de fotograaf om het object van zijn fascinatie aan te raken, verschuift van het lijk naar de propeller. De propeller kan deze *unheimliche*, niet thuis te brengen betekenis krijgen omdat hij buiten elke context valt.

De reeds beschreven scène met de kapotte gitaar sluit hierbij aan. Deze fetisj speelt in op het verlangen tot aanraking van het publiek. Maar buiten zijn context verliest de fetisj alle uitstraling. Men zou kunnen zeggen: zoals de fotograaf op straat met dat stuk gitaar rondloopt, zo zeult hij rond met ‘zijn’ lijk, met zijn meest singuliere, fantasmatische ‘beeld’ van het lijk: een beeld voorbij elk beeld. Buiten hem is er niemand die er enig belang in stelt. Zelfs de vrouw die terugkwam naar zijn studio om de voor haar compromitterende parkfoto's weg te halen, was niet geïnteresseerd in die ene foto die voor hem de belangrijkste is: de meest gedetailleerde foto van het lijk. De foto die voor de fotograaf het dichtst *zijn* ‘ding’ nadert, blijkt voor anderen abstract, betekenisloos.

Bevreemdend is dat de ogen van het mannenlijk wijd open zijn en glanzen in de nacht, alsof ze *in* de dood nog steeds zien. Op dat moment hoort de fotograaf de klik van een camera. Iemand moet hem gezien en geregistreerd hebben. Plots is hij niet langer de fotograaf, is hij niet meer het subject van het zien. Hij *wordt* gezien. Hij wordt vastgelegd, gegrepen door een blik die als het ware de onbestemde blik van het lijk herhaalt. Hij is nu zelf het object in beeld. Hij kijkt om zich heen maar ziet niemand in het donker. Op het niveau van de *detective story* zullen we, evenmin als hijzelf, ooit te weten komen wie hem gefotografeerd heeft. Maar op het fantasmatische niveau weten we ‘wat’ het is. *Dit ding dat hem bekijkt, is niets anders dan zijn eigen blik*.

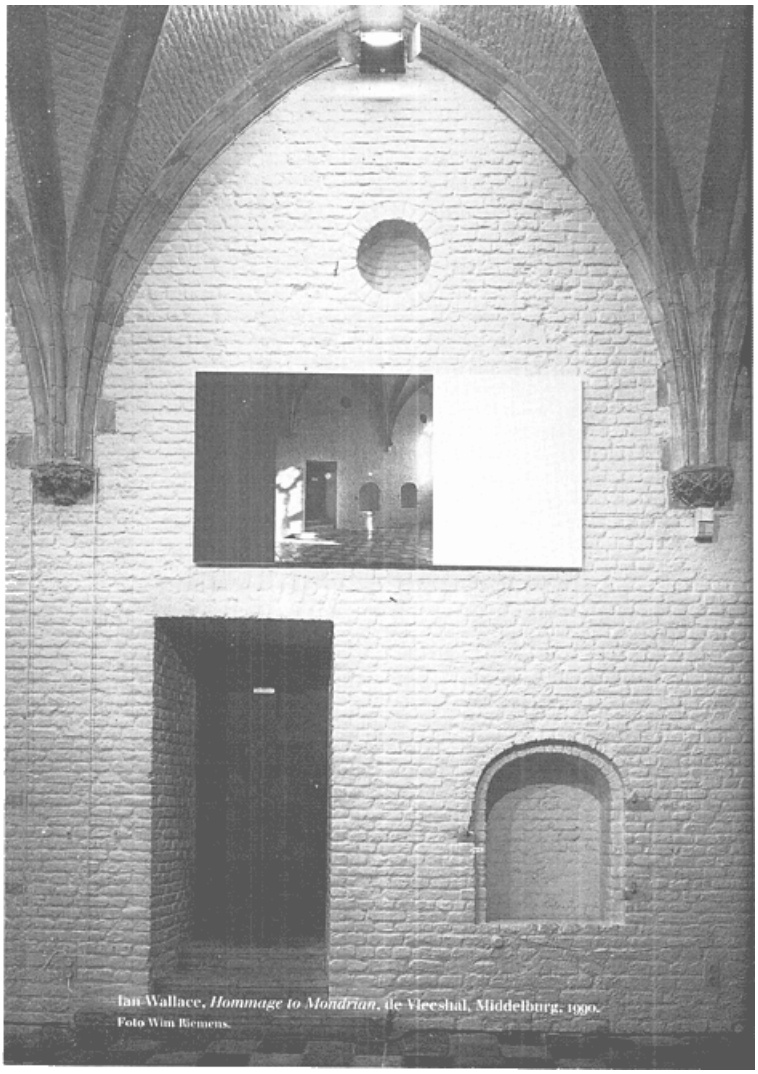
In het lijk ontmoet de fotograaf zichzelf, zijn eigen geweld dat op hem terugslaat. Hij wordt gegrepen door zijn eigen vraatzuchtige, onverzadigbare blik. Deze blik is de vampiristische blik van de fotografie, de blik van een levende dode die, als vanachter een steriel masker, al het levende achtervolgt. De verhouding van de fotograaf met het lijk is dan ook een radicale omkering van de fotosessie in het begin van de film waarbij de fotograaf op een bepaald moment met zijn toestel schrijlings bovenop het model zit en zegt: ‘Great, again, go, go, great, that's it, keep it up, lovely,...’. Nu weet hij niet meer waar of hoe hij moet kijken. Het is het lijk dat kijkt en blijft kijken. En hijzelf staart blind in de nacht op zoek naar degene die hem heeft vastgelegd, in de ijdele hoop dat dit lijk dat hij zelf is een naam of een vorm zou hebben.

De fotograaf slaagt er niet in het bestaan van het lijk tot de goegemeente te laten doordringen omdat het in zekere zin ‘niets’ is. Het is slechts zijn eigen grijpgrage blik: iets dat hij dus nooit kan zien, iets dat zich aan het veld van het zichtbare onttrekt. Zijn eigen blik is een blinde vlek in zijn gezichtsveld die strikt genomen de vorm van eender welk object kan aannemen. Allerlei objecten kunnen de plaats van dit ‘niets’ bezetten, zoals de propeller, het gitaarstuk, de schilderijen en vooral de foto waarop het lijk verschijnt als een vlek op de rand van het zichtbare. Deze dingen, die gemeen hebben dat ze even tot geen enkele context behoren, vormen een labiele, wezenlijk onaffe constellatie rondom het terugwijkende object van zijn verlangen.

De hippies die drie keer in de film opduiken, hebben een heilzame invloed. Ze helpen de fotograaf als het ware om de onmogelijkheid van zijn verlangen, de impasse die zijn fascinatie tekent, te verdragen. Hun aanstekelijke frivoliteit helpt hem te spelen met het niets waarop zijn verlangen is gericht. Zij helpen hem te erkennen dat de ‘waarheid’ waarnaar hij zoekt slechts een *gat* is, een non-object, maar ze doen dat niet zonder hem tegelijk de vergetelheid te leren waaraan dit gat noodzakelijk moet worden prijsgegeven.

Dat is de betekenis van de laatste scène van de film waarin de hippies aan het tennissen zijn... zonder bal. Dat de bal ontbreekt, betekent niet dat het spel niet kan gespeeld worden. Wat ‘niets’ is, kan toch circuleren. Meer nog: dat iets circuleert, veronderstelt dat het aan realiteit heeft ingeboet. In die zin demonstreren de hippies, zoals alle kunstenaars, alleen maar hoe het altijd gaat. De bal die geserveerd wordt, is al geen werkelijke bal meer. Hij bestaat nog slechts in het spel waarin ik hem aan anderen doorspeel en zij hem mij retourneren. Hield ik hem uit elk spel weg om te zien wat hij werkelijk is - werd hij ‘gedecontextualiseerd’ - dan zou het me beginnen te duizelen. Dan zou hij niet in realiteit toenemen, maar daarentegen uitgroeien tot een onbepaalde vlek die op de duur niets anders meer beduidt dan het gat waarin het spel dat de ‘realiteit’ is hem heeft doen verdwijnen.

De afwezige bal die in de laatste ogenblikken van de film voor de fotograaf zichtbaar en hoorbaar wordt, is de meer gelukkige versie van het lijk waarover hij de waarheid wil weten. Het lijk duikt op waar zijn wereld, dat wil zeggen alles wat hij ervan kan vastleggen of te weten komen, een leegte vertoont. Het dreigt alleen maar die leegte te vertegenwoordigen. Het verlangen dit lijk binnen te halen in de registers van zijn weten kan er dan ook slechts toe leiden dat het een onleesbare vlek wordt die het hele beeld, het hele gezichtsveld inneemt. Een geslaagde *blow up*, een *blow up* van het juiste formaat blijkt onmogelijk. De vlek blijft te klein of te groot. Het tennisspel daarentegen bevrijdt van deze obsessie om datgene wat altijd tussen de mazen van onze wereld wegglipt scherp te stellen. Het tennisspel is het leven zelf: het biedt *verstrooiing*. De wijsheid van de verstrooiing bestaat erin dat datgene wat uit het circuit wegvalt geen aparte realiteit wordt, maar vermomd in het circuit meespeelt. Wat geen naam heeft, kan een mens plots vanuit de leegte van de nacht aanstaren. Maar het kan ook heen en weer kaatsen als een tennisbal en zich bijvoorbeeld bij een gekke constellatie voegen waarvan onder meer vreemde schilderijen, een gitaarstuk en een propeller de elementen zijn.



Ian Wallace, *Hommage to Mondrian*, de Vleeshal Middelburg, 1990.
Foto. Wim Riemens.

Het overleven van de aura.
Ian Wallace en zijn Mondriaan

> *Kunst versucht, einen Ausdruck nachzunahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre*.
> THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*

Een hommage aan Mondriaan, een van de 'klassieken' van het modernisme, in een zo historisch geladen ruimte als de Vleeshal in Middelburg, plaatst ons voor het vraagstuk van de geschiedenis, en meer bepaald van het burgerlijk *historisme*.[1] Hommage: eerbetoon, hulde. Niet enkel wordt op quasi-ceremoniële wijze het historische belang erkend van iemands verwezenlijkingen, tevens worden de draagwijdte en de impact van zijn erfenis vastgesteld. Zoiets kan niet zonder een vorm van *verdinglijking*. Wat algemeen, of tenminste bij een representatieve groep 'connaisseurs' erkenning geniet, lijkt van nu af aan voorgoed in zijn 'gekendheid' geconsacreerd. De kwaliteit ervan 'hoeft geen betoog meer', en het kan dan ook rustig worden bijgezet in de galerij van de gevestigde cultuur. Het versteent tot Geschiedenis.

1 De tentoonstelling *Hommage to Mondrian* van Ian Wallace vond plaats in 1990 in de Vleeshal te Middelburg.

De utopie van het neoplasticisme

Door Mondriaan in de Vleeshal te ‘honoreren’ lijkt Ian Wallace bewust deze historistische inkapseling tot uitgangspunt te nemen. De Vleeshal is een verre van neutrale ruimte. De gotische voorgevel met zijn waterspuwers, het majestueuze ribgewelf van de zaal, alles spreekt er over het verleden. En alles wat in deze zaal terechtkomt, wordt fataal door die historische aura omgeven - ook al zou het zich daartegen verzetten. Zo'n locatie kan dan ook niet anders dan in radicale tegenspraak zijn met de geest van Mondriaan, die als rasechte modernist het verleden ervoer als ‘een tirannieke invloed waaraan moeilijk valt te ontsnappen’. Mondriaan wilde immers een kunst maken die ‘de ware expressie van de moderne tijd’ zou zijn, de tijd van ‘moderne constructies, van wetenschappelijke en technische wonderen’, van de jazz en de moderne dans. Die expressie mocht evenwel geen subjectieve schepping van schoonheid zijn als compensatie voor ‘een onvolledig leven’, maar moest een *werkelijke* transformatie doorvoeren, een ‘esthetische grondvesting van het volledige leven - eenheid en evenwicht - vrij van alle onderdrukking’.

Mondriaan was er vanaf de jaren '20 van overtuigd dat hij een esthetiek ontwikkelde die de technisch-wetenschappelijke revoluties van zijn tijd op een meer geestelijk en moreel niveau doorzette. Het logische uitvloeisel van zijn kunst, die de representatieve, illusionistische traditie van de schilderkunst had doorbroken, leek hem de ontwikkeling, in de geest van De Stijl en Bauhaus, van een objectieve, architecturale vormentaal die effectief de private en sociale ruimte van de mens zou ombouwen tot een harmonische kosmos. De bedoeling was dus de creatie van een onpersoonlijk sociaal plasticisme, bevrijd van alle subjectieve impulsen. Mondriaan suggereerde zelf reeds dat hiertoe ‘een mechanische uitvoering of het gebruik van industriële materialen’ meer geëigend was dan het gebruik van de schilderkunst. De barrières die hem van een dergelijke kunst scheidden, leken hem op een

bepaald moment enkel van technische aard. In elk geval ging het erom de kunst als aristocratische, cultische waarde te ontluisteren en haar definitief op te nemen in het project van de Verlichting - in de productie van een meer transparante, humane samenleving. Wanneer een kunstenaar als Ian Wallace in een auratische ruimte als de Vleeshal een soort terugblik biedt op een zo paradigmatisch kunstenaar als Mondriaan, dan gebeurt dit ongetwijfeld vanuit het besef dat het modernistische project, althans in zijn Mondriaanse versie, zoniet achterhaald, dan toch zeer problematisch is geworden. De pogingen van het neoplasticisme om een huwelijk aan te gaan met de functionalistische architectuur en urbanisatie, werpen een bedenkelijk licht op zijn universaliteitsclaim. Met zijn wens een einde te stellen aan ‘de cultuur van de particuliere vorm’ nam Mondriaan uiteraard terecht afstand van alle burgerlijke kunst die de mens slechts compensatoire drogbeelden voortovert. Zijn droom van een sociale ruimte waarin alle spanningen tot evenwicht zouden zijn gekomen, hield echter ook een gevaar in. De utopie van een hygiënisch Eden, beheerst door ‘heldere, gladde, gemakkelijk reinigbare oppervlaktes’, lijkt ons nu, na meer dan een halve eeuw urbanisme, verre van aantrekkelijk. Eerder doemt hier het schrikbeeld op van een totaal gereguleerd, geadministreerd universum.

Achteraf bekeken lijkt Mondriaans droom om zijn ascetische diagrammen te verzoenen met de technische transformatie van de wereld (en bijgevolg ook met de ‘humanisering’) niet meer dan de vergeeflijke politieke naïviteit van een groot schilder. Het beeld dat nu van hem overblijft, is dan ook niet dat van een kunstenaar die de kunst uit haar kaders heeft doen losbreken, maar integendeel dat van een gedreven schilder die zijn discipline eer heeft aangedaan door haar te zuiveren van alle vreemde elementen: de grondlegger van de Zuivere Schilderkunst. Wie in een museum voor een neoplasticistisch werk staat, heeft minder het gevoel dat deze kunst bewust op de drempel staat van het ‘tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid’, dan dat het om

een unieke, onvervangbare creatie gaat van een eigenzinnig genie, een creatie die men zich nergens anders dan in een museum of in een gelijkaardige ruimte kan voorstellen. Wat een aanzet wilde zijn tot een universele, kosmopolitische grammatica die de publieke sfeer zou rationaliseren, is een exclusiviteit geworden waaromheen een quasi-religieuze aura hangt. Mondriaans idee van het *hedendaagse*, zijn wens de kunst radicaal bij de tijd te doen aansluiten, bleek - en hetzelfde geldt voor de ideeën van de constructivisten en futuristen - een utopie te zijn, en de producten die eruit voortkwamen, vielen reeds in de zo verfoeide historische tijd terug nog vóór ze als actueel werden ervaren. Ze werden op den duur zelfs vereerd als de laatste uitingen van zuivere schoonheid in een voor de rest lawaaierige, smakeloze wereld.

Het is alsof de vele puristische en reductionistische tendensen die het kunstwerk sindsdien van zijn burgerlijke aura hebben willen ontdoen, zich telkens weer blindelings aan deze inkapseling blootgesteld hebben. Zo bijvoorbeeld een bepaald soort monochrome en ‘fundamentele’ schilderkunst. Door het schilderij terug te willen brengen tot de naakte materialiteit van ‘verf op doek’, vervalt men algauw in het fetisjisme dat men juist wil bestrijden. Hoe meer men alle mystiek, alle aura denkt uit te bannen, hoe onverschilliger, industriëler of seriëler men het doek maakt, des te meer het uiteindelijk nog maar één ding zegt: ik ben kunst, en kunst is kunst is kunst... Wie in de mythe gelooft van de zuivere, volstrekt ‘a-illusionistische’, ‘onmetaforische’ concreetheid, onderschat de almacht van de code (van de musea, de galeries, de kunsthandel) die elk kunstwerk dat zich meent aan de ‘burgerlijke’ ruimte van de representatie te kunnen onttrekken, reeds bij voorbaat in die ruimte heeft binnengesmokkeld. Het kunstwerk dat, Hegeliaans gesproken, deze onverbiddelijke code ‘abstract negeert’, ontsnapt er dan ook niet aan, maar levert er zich daarentegen naakt en onbeschermd aan over. Zijn ‘harde’, ‘illusieloze’ concreetheid wordt steevast omfloerst door een quasi-mystieke

stilte of door een tautologisch, formalistisch commentaar, die beide de onaantastbare autoriteit van het Object veilig moeten stellen.

Een oponthoud, een komma

Uit de wijze waarop de monochromie sinds het begin van de jaren '80 in het werk van Ian Wallace verschijnt, lijkt een meer waakzame houding te spreken tegenover deze fatale dialectiek. De koele, vlakke monochromen die de op doek geprinte foto's van Wallace begeleiden, proclameren geenszins het einde van de schilderkunst, maar willen haar evenmin nieuw leven inblazen. Deze monochromen lijken slechts laconiek te zeggen: ‘De schilderkunst is blijven bestaan. Zij heeft haar talloze modernistische ontluisteringen overleefd. Ondanks de herhaalde pogingen om haar kader te laten exploderen, is zij zoiets als de horizon van de kunst gebleven. Hoewel zij niet meer kan doorgaan voor een levenskrachtig medium, blijft zij gelden als het formele paradigma van de kunst’.

Deze houding wijst op een serieuze historische verschuiving. Kon de monochromie enkele decennia terug nog gelden als een moment waarop het schilderij door de progressieve onthulling van zijn objectkarakter en zijn intrede in de ‘reële ruimte’, zijn eervolle einde meemaakte, dan lijkt ze in haar huidige verschijningsvorm te functioneren als allegorie voor de hardnekkige persistentie van de klassieke code van de voorstelling en de ‘ouderwetse’ aura die daarmee verbonden is.

Die aura is nooit enkel en alleen een vals, burgerlijk-nostalgisch fenomeen. Ze getuigt ook van dat moment in het kunstwerk dat weerstand biedt aan zijn zogenaamde integratie. Wat men ‘integratie’ noemt, komt immers al te vaak neer op een knieval voor bestaande communicatiemodellen, vaak als antwoord op de eis om ‘hedendaags’, ‘communicatief’ of ‘anti-elitair’ te zijn.

Wallaces monochromen cultiveren de aura niet, maar doordat zij de ‘historische auratische functie’ van de schilderkunst als het

ware citeren, markeren zij onvermijdelijk een discontinuïteit tussen de kunst en de ‘alledaagse communicatieve praxis’. Zij stellen deze discontinuïteit echter geenszins als iets absoluuts. Zij willen niet de totale Andersheid redden die de kunst zogezegd zou incarneren. Eerder gaat het om een oponthoud, een soort Mallarméiaanse (en dus Broodthaersiaanse) *komma*. Met de pathetiek van de ‘aanwezigheid van een Afwezigheid’ of de extatische fascinatie voor de pure kleur heeft dit weinig te maken. Niet enkel door haar confrontatie met zeer prozaïsche foto's wordt de transcendente pretentie van de monochromie gerelativeerd, maar tevens door een syntaxis die ontleend is aan de alledaagse, openbare beeldvorming. De seriële ophanging van de werken, de homogeniteit van de formaten, de vlakheid van de verfaanbreng - al deze formele procédés sturen erop aan dat de mystiek die in elke monochromie op de loer ligt, geassocieerd zou worden met de retoriek van de publicitaire lay-out.

Dit is dan ook de fundamentele paradox die het oeuvre van Wallace zijn kritische kracht verleent: de syntaxis waarmee het zich naar de oude picturale code lijkt te voegen, blijkt die van de publiciteit. In dezelfde beweging waarmee het kunstwerk zich van de prozaïsche buitenwereld afsluit, stelt het zich aan die wereld bloot. Wallace maakt gebruik van de grammatica van het aanplakbord, maar door de serene, beheerste toepassing van deze grammatica in een voor kunst bestemde ruimte, wordt deze blijvend doorspookt door de aura die eigen is aan het picturale. Het is alsof de publicitaire code de directheid en de vanzelfsprekendheid van haar werkzaamheid verliest en nog slechts ‘belangeloos’ in het ijle werkt.

Die vervreemding is uiteraard niet in de laatste plaats te wijten aan de matte onnadrukkelijkheid, aan het totale gebrek aan retoriek die zo eigen zijn aan Wallaces foto's. In tegenstelling tot de publiciteitsfotografie, die onvermoeibaar de uitgeholde allegorieën van het Vrouwelijke, Mannelijke, Natuurlijke, Gezonde of Authentieke blijft recycleren, hebben deze foto's geen enkele

emblematische waarde. Het zijn beelden die niets aanprijzen. De blik wordt nergens naartoe gedwongen. Doordat de foto's elke imaginaire zuigkracht lijken te ontberen, wordt de aandacht van de toeschouwer telkens weer teruggeworpen op het onverschilli- ge, mechanische karakter van het medium zelf, een medium dat de specifieke eigenschap bezit alles zichtbaar te kunnen maken zonder er betekenis aan toe te kennen.

Deze indruk van *onwezenlijke zichtbaarheid* heeft onder meer te maken met de consequente toepassing van een frontale perspectief die er als het ware van afziet de achterkant van de dingen te vatten en zich tevreden stelt met de registratie van hun oppervlak. De indruk van koele helderheid wordt verder vergroot door de geometrische cadrering van de foto's. Met deze cadrering citeert Wallace Mondriaans ‘puristische’ vlakheid, terwijl hij anderzijds suggereert dat deze esthetiek er één is van de ‘belangeloze’, of beter: van de ongeïnteresseerde, administratieve blik. Zijn identificatie met deze verzakelijkte blik is Wallaces manier om *niet in te grijpen*, om aan wat verschijnt niet zijn ‘artistieke visie’ op te leggen, maar aan het verschijnende ‘recht’ te doen. Juist de droge weigering van deze foto's om aan de wereld enige poëzie te ontfutselen, maakt hun ‘onbevangenheid’ uit.

Peintre de la vie moderne

De uitgebalanceerde verhoudingen tussen lijnen en kleurvlakken in Mondriaans doeken wilden de ‘universele kracht uitdrukken die in alle dingen heerst’. De ‘denaturalisering’ die hij in zijn kunst doorvoerde, hield volgens hem dan ook geen botte afwijzing van de natuur in, maar onthulde, zoals voor de neoplatonisten, haar grondstructuur, haar intieme vormprincipe. Deze metafysische onthulling lag voor Mondriaan helemaal in de lijn van de vooruitgang: door de technische, constructieve aanwending van natuurlijke krachten konden deze ook aan het licht worden gebracht.

De foto's van Wallace hernemen de strenge syntaxis van het neoplasticisme, terwijl ze deze syntaxis terzelfder tijd ontdoen

van haar onto-teleologische grond. De ‘platte’ en geometrische structuur van de stadsbeelden mist elke ideële betekenis en blijkt eerder een afdruk te zijn van het troosteloze functionalisme van de grootstadsarchitectuur. In de Vleeshal lijkt de Mondriaanachïge structuur van een aantal foto's eerder te refereren aan de kleinburgerlijke ordelijkheid en netheid van de Nederlandse openbare ruimte. Verre van, zoals bij Mondriaan, te functioneren als het model voor een sociaal-esthetische utopie, verschijnt de moderne levensruimte in de foto's van Wallace als een nogal chaotisch, zichzelf genererend netwerk. Dit netwerk brengt niet, zoals Mondriaan droomde, eenheid of evenwicht in de verscheidenheid van particuliere vormen, maar vormt een abstract, arbitrair raster dat het sociale leven in nutsfuncties heeft opgedeeld. Binnen een dergelijk raster wordt de particuliere levensvorm nooit zomaar geïntegreerd noch uitgeschakeld, maar blijft deze overleven als iets dat charmant is in zijn achterlijkheid - als iets ‘pittoresks’.

In deze context kan een synthetisch, exemplarisch beeld, dat de details van de foto in één betekenis zou samenvoegen, of rond zo'n betekenis zou verzamelen, slechts een ideologisch drogbeeld zijn. Op de foto's van Wallace liggen de details onhiërarchisch uit elkaar. Ook de surrealistische strategie, die van schijnbaar onbeduidende details de catalysator maakt van verborgen, ‘subversieve’ betekenissen, is Wallace vreemd. Zijn foto's produceren strikt genomen geen betekenis, ook niet één die verborgen is. Eerder getuigen ze van een neutrale presentie, van de anonieme transparantie die eigen is aan de moderne openbare ruimte, aan de sfeer van het *publieke*.

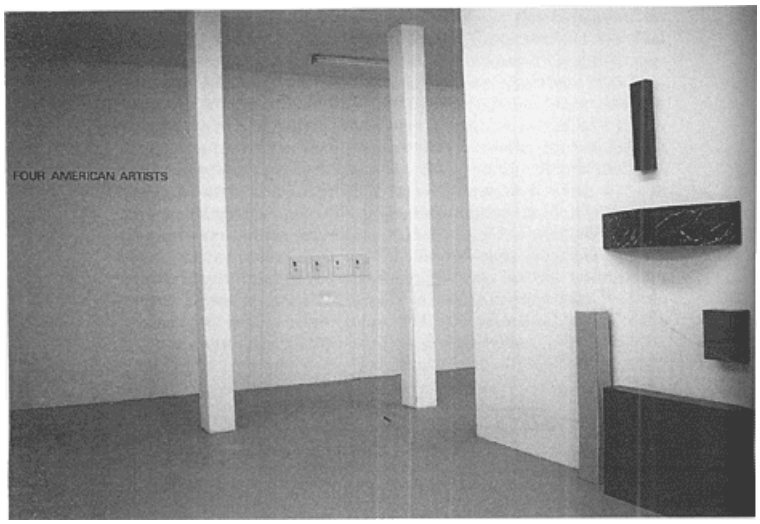
De publieke sfeer is er één van vlotte, efficiënte communicatie waarin betekenissen voortdurend in circulatie worden gehouden. Het is een sfeer waarin alles in principe ogenblikkelijk zicht- en kenbaar is, en naar believen kan worden doorgegeven, getransporteerd, geruild, enzovoort. In de publieke ruimte worden betekenissen nooit gesticht, bevraagd of gegrond. De publieke ruimte is een anonieme verwerkings- en reproductiemachine van bete-

kenissen. Deze machine kan alles verteren omdat ze nergens echt op ingaat, kan alles transparant maken omdat ze niets werkelijk belicht. Er is hier geen mysterie, geen geheim, geen reserve, want alles wordt door een egaal rumoer opgeslokt, een rumoer dat niet als zodanig hoorbaar is voor degene die er zich in beweegt, druk bezig als hij is met het consumeren van allerlei betekenissen.

De ‘peintre de la vie moderne’ die Wallace is, kan niet anders dan door de publieke sfeer gefascineerd zijn. Steeds meer wordt het sociale leven, niet in de laatste plaats het kunstmilieu, erdoor ingepalmd. Maar Wallace treedt deze eindeloos oppervlakkige openbaarheid niet tegemoet met de pseudo-objectiviteit van een antropoloog. Fascinatie impliceert medeplichtigheid, en dus de onmogelijkheid afstand te nemen. Wallace representeert niet zomaar het publieke, maar laat vooral zijn artistieke taal van *binnenuit* aantasten door zijn ‘vulgaire’ retoriek. Vandaar zijn keuze voor de fotografie, en wel voor een louter registrerend gebruik van het medium: het medium in zoverre het zo accuraat mogelijk op de dingen inzoomt en daarmee, zoals Benjamin zegt, hun ‘aura verbrijzelt’, waarmee hij bedoelt: de ‘verte’ neutraliseert van waaruit de dingen op een steeds unieke wijze verschijnen.

Wallace identificeert zich slechts met het medium om het in zichzelf te laten stokken. Hij ontdoet de fotografie van het alibi van de inhouden die ze wil vastleggen door niets te tonen dat enige exemplarische, dramatische of symbolische betekenis zou kunnen hebben. Zijn foto's demonstreren bijna alleen nog hun mechanisch karakter, alsook de onverschilligheid van hun syntaxis. Zeker wanneer ze dan nog worden gecombineerd met monochromen als zwijgende dubbelgangers, lijkt de registratiewoede van het medium even in de leegte te werken. Wat rest, is een transparantie ontdaan van elke referent, een transparantie die niets dichterbij brengt, maar het zichtbare als het ware in zichzelf laat terugvallen. In Wallaces foto's verschijnen de dingen met een gebrek aan opdringerigheid dat ze een weerbarstige, mysterieuze objectiviteit verleent.

De fotografie is in de 20ste eeuw voornamelijk gebruikt om de dingen vast te leggen, te identificeren, om ze aan de verborgenheid te ontrukken. Ze is een instrument van cognitieve en sentimentele loeëigening van de wereld. Door voor de Vleeshal quasi-toeristische snapshots van de omgeving te maken die tegelijk iets hebben van registratiefoto's van Openbare Werken, mimeert Wallace deze toeëigeningsstrategieën. Maar door ze door elkaar heen te gebruiken, vervreemdt hij ze van hun intentie - een vervreemding die nog wordt versterkt door de combinatie met ‘stomme’ monochromen. Het medium zit hier niet langer zijn onderwerp achterna, maar plooit zich terug op zijn historisch-maatschappelijk gegroeide representatiestrategieën. Pas echt ervaarbaar wordt deze ‘plooi’ als die strategieën in zo'n ‘onmondaine’ ruimte als de Vleeshal worden *na*gespeeld. Dan springt hun formalisme dermate in het oog, dat het onwezenlijk wordt. Zo sec op zichzelf geplooid maakt de representatie voor de dingen eindelijk de ruimte vrij om te verschijnen op een wijze die ontsnapt aan onze intentie om te representeren.



Guillaume Bijl, *Four American Artists* (detail van de installatie), Witte de With, Rotterdam, 1990.

De funeraire scène van het object.
Rondom de installaties van Guillaume Bijl

> *Or, nous savons que l'Objet n'est rien, et que derrière lui se noue le vide des relations humaines*.
> JEAN BAUDRILLARD, *La société de consommation*.

In het Franse nouveau réalisme worden beelden en objecten uit de consumptie- en publiciteitswereld aan vreemdsoortige transformaties onderworpen en in onverwachte combinaties samengebracht. Met behulp van procédés als (de-)montage, accumulatie of deformatie worden beelden aangemaakt die maatschappelijke processen verdichten of verhevigen, niet noodzakelijk alleen met het oog op een kritische ontmaskering, maar evenzeer in functie van een haast euforische esthetisering. Kritiek en fascinatie lijken in het nouveau réalisme, zoals trouwens vaak in de avant-garde, onontwarbaar met elkaar verstrengeld.

Zeker in het oeuvre van Martial Raysse uit de jaren '60 is kritiek niet het eerste oogmerk. Raysse streeft een esthetiek na die in het verlengde ligt van de naoorlogse massacultuur. Zijn iconografie sluit aan bij de toerisme- en vrijetijdsindustrie. Zijn assemblages refereren aan etalages, zijn beelden aan de reclame. Wat Raysse in publiciteit fascineert, is het aseptische, het hygiënische, het onnatuurlijke, terwijl die reclamebeelden toch juist het vrije,

natuurlijke leven aanprijzen. Net als voor Baudelaire lijkt voor hem juist die artificiële, frigide ongenaakbaarheid wezenlijk voor de kunst. Het gaat Raysse dus niet slechts om een inhoudelijke ‘annexatie van de realiteit door de kunst’ (Pierre Restany), maar tevens om een toepassing, of beter: een op de spits drijven van de formeel-esthetische principes van de bestaande beeldindustrie - schreeuwerige kleuren, direct herkenbare sjablonen, effectvolle montages, enzovoort.

Een dergelijke verdichting of dóór-esthetisering van de beeldcultuur lijkt vandaag de dag niet langer vruchtbaar. De belangrijkste reden waarom Raysses werk uit de jaren '60, zoals vele andere contemporaine artistieke experimenten, zo gedateerd overkomt, is dat het inmiddels door de beeldcultuur is ingehaald. Vergeleken met de gigantische simulatiemachine die de huidige cultuur is, hebben Raysses odes aan de artificiële, fluorescerende simulacres van het moderne leven, iets naïefs en bijna troosteloos. Zo zijn alle ‘gewaagde’ procédés waarmee de avant-garde ooit de maatschappij uitdaagde, inmiddels van hun onrustwekkend karakter ontdaan en smaakvol geformaliseerd. In de videoclip, de populaire film, het design, het uitstalraam overleeft de avant-garde als een spook van zichzelf. Daarbij komt nog dat een aanzienlijk deel van de hedendaagse kunst zijn steentje bijdraagt aan deze gladde verpakking. De ‘ironie’ waarmee dit vaak gepaard gaat, is sinds de jaren '80 het ideale consumptie-artikel geworden voor de intelligente snob.

Het werk van Guillaume Bijl vindt zijn paradoxale voedingsbodem precies in het bewustzijn dat de avant-garde een steriel, aseptisch kadaver van zichzelf is geworden. Bijl beseft dat de cultuurindustrie op de pogingen van de kunst om de realiteit te annexeren, succesvol heeft geantwoord met de annexatie van de kunst door de realiteit. Deze annexatie is niets anders dan een vriendelijke *liquidatie*. Sinds het einde van de jaren '70 speelt Bijl deze liquidatie na door museumruimtes en kunstgaleries tijdelijk door een hyperreële enscenering te transformeren tot ‘functionele’ ruimtes

- van een autorijschool, over een schietbaan, tot een beroepsoriëntatiecentrum.[1] Uiteraard zien deze ruimtes er slechts uit *alsof* ze functioneren, maar juist door de ijzige perfectie van de gelijkenis, onthullen ze de kilheid, het lege formalisme van dat functioneren.

Alles 'zoals het is'

Huwelijksbureaus, psychiatrische klinieken en beroepsheroriëntatiecentra zijn instellingen die als functie hebben individuen te 'integreren' in het maatschappelijke leven. Maar de sfeer van onpersoonlijke zakelijkheid die deze ruimtes uitstralen, en vooral de kneuterige, aandoenlijke manier waarop ze, bijvoorbeeld door decoratie, deze onverschilligheid trachten te verbergen, tonen ons hoe abstract, hoe onwezenlijk die integratie is. Bedoeld als knooppunten van het sociale leven, oefenen deze ruimtes juist ieder die ze betreedt in eenzaamheid. Niet toevallig heeft Bijl ook een wachtzaal geconstrueerd die als grondmetafoor voor al deze ruimtes zou kunnen gelden. En de wachtzaal *par excellence*, en daarmee ook de meest cynische karikatuur van de 'functionele' ruimte, is ongetwijfeld de atoomschuilkelder, die Bijl dan ook niet heeft nagelaten te construeren.

Hoe hol het begrip functionaliteit uiteindelijk voor Bijl is, merken we wanneer hij ons in de sfeer van de consumptie brengt. Uit de wijze waarop hij ons die wereld presenteert, blijkt dat het niet gaat om de consumptie van concrete objecten, gericht op behoeftebevrediging, maar om de consumptie van beelden en tekens waarmee men zich van anderen differentieert, waarmee men zich, om met Baudrillard te spreken, 'personaliseert'. Standing, sociale erkenning, imago spelen daarin een cruciale rol.

Doordat Bijl zijn met een genadeloze zin voor het detail geconstrueerde winkels en etalages uit hun vertrouwde context afzondert en in de abstracte 'toonzaal' van een galerie of museum plaatst,

1 *Autorijschool Z*, Galerij Ruimte Z, Antwerpen, 1979; *Schietoefenbaan*, Apollohuis, Eindhoven, 1985; *Beroepsheroriëntatiecentrum*, Cultureel Centrum De Warande, Turnhout, 1980.

springt meer dan ooit hun scenisch en fantasmatisch karakter in het oog. Wat nog functioneel leek aan de ruimte lost op en wat verschijnt is... *dezelfde* ruimte, maar dan een waarin de gebruikswaarde van alle objecten is verdampt en die objecten zich ontpoppen als dragers van collectieve wensen en dromen. Het consumeren blijkt niet primair een toeëigening van objecten te zijn, maar een ritueel dat initieert in wat het betekent een man of een vrouw te zijn, gezond of sportief, spontaan of *cool*, enzovoort.

Bijls hyperrealistische installaties zijn eigenlijk een bevreemdende uitvergroting van het uitstalraamfetisjisme. Deze uitvergroting bestaat erin dat hij zijn winkelinstallaties, als waren het zelf objecten, in musea en kunstgaleries plaatst, waar ze automatisch meeprofiteren van de stille en plechtstatige sfeer die kunstwerken altijd omgeeft. Pas in deze abstracte ruimtes, die alles a priori tot kijkobject reduceren, wordt het pijnlijk duidelijk hoe geënsceneerd, *geësthetiseerd* de warenwereld wel is. Omdat de museale consacrering van het object die van het uitstalraam overtroeft, kan de 'fantasmagorie van de waar' (Marx en Benjamin) nergens beter aan het licht gebracht worden dan in de tempels van de kunst. Verheven tot onaantastbare stillevens onthullen boetieks en kapsalons, en uiteindelijk de hele consumptiemaatschappij, zich als een groteske mise-en-scène, als een kil gearrangeerde feeërie.

Bijls zogenaamde 'schijnoperaties' staan niet zomaar tegenover de realiteit zoals de geënsceneerde onwerkelijkheid van de voorstelling tegenover de concrete werkelijkheid van de maatschappij. Integendeel: de maatschappelijke werkelijkheid zelf verschijnt hier als iets onwerkelijks, als iets wat door en door artificieel is: 'gemaakt', 'gearrangeerd'. Anders gezegd: Bijl stelt de realiteit niet voor, maar hij laat zien hoe ze zichzelf voorstelt, hoe ze zich aanbiedt, aanprijst, afficheert, verkoopt. Dit blijkt ook uit de onderwerpen die hij kiest: de show, de presentatie, de prijsuitreiking, de verkiezingstoespraak, de officiële viering, de vernissage. Hij is gefascineerd door ruimtes waarin de maatschappij

haar scène ontvouwt, en door de museale koelheid waarmee hij al dit ‘gepresenteer’ op zijn beurt presenteert, verraadt hij hoe alles opgezet spel is.

Terwijl Martial Raysse een verdichting van de publicitaire montage en de kitscherige beeldcultuur doorvoert, laat Bijl in zijn installaties alles gewoon ‘zoals het is’. Met behulp van de reeds aangehaalde strategie van afzondering en bevriezing deësthetiseert Bijl de alomtegenwoordige esthetiek. Hoewel zijn installaties tijdens vernissages soms even op een ironische manier functioneren als een environment waaraan de bezoekers kunnen ‘participeren’, wijkt het leven er naderhand helemaal uit terug. Zonder het bijbehorende tumult, zonder de typische ‘ambiance’ van de consumptie, staat men voor een bevroren, gemusealiseerde werkelijkheid: het Pompeji van de neutronenbom.

Kloning

Een aantal projecten waarvan Bijl droomde op het einde van de jaren '70, spreekt tot de verbeelding. Er was het project *Museumbezoek na neutronenbom*, waarin van een culturele omgeving alleen nog een versteend stilleven zou overblijven. Veelzeggend is ook het idee voor een *Museumbezoek in de toekomst*, volgens hetwelk met behulp van reconstructietechnieken en kloning een museum voor hedendaagse kunst ten tonele zou worden gevoerd voor de mens van de toekomst. Van deze fascinatie voor het klonen getuigt ook het ironische project *Selfportraits before and after Cloning*.

Het klonen spruit voort uit de moderne obsessie voor de perfecte reproductie, reconstructie, simulatie. De tientallen wassenbeelden- en hologrammenmusea die de Verenigde Staten kennen, zijn daar typische uitingen van. Het betreft hier het verlangen een levend wezen te conserveren in zijn perfecte kopie en daarmee de vergankelijkheid te trotseren. Het achterliggende fantasma is dat van een volmaakt beheerste en gestuurde (zelf-)procreatie zonder seksualiteit, zonder conflict, zonder dood. In het klonen is er geen

sprake meer van de verleiding of de dreiging van het dubbel, het spiegelbeeld, de schaduw, de vreemd-intieme dubbelganger. De kloon is, zoals Baudrillard zegt, 'hyperreëel'. De metafoor, de allusie, de ellips, het spel met de schijn en de sluier zijn hem vreemd. Hier speelt slechts de zekerheid van volledigheid en echtheid: *the real thing*. Uit het gekloonde is alle ambiguïteit, alle mysterie verdwenen. Een gekloond leven is een leven dat totaal geconstrueerd, gearrangeerd is, volledig *fake*.

Bijl, die naar eigen zeggen 'nochtans zo onhandig is', *kloont* als het ware fragmenten maatschappelijke realiteit, en legt daarmee de vinger op hun geconstrueerd karakter. En dat doet hij bij voorkeur daar waar de samenleving zo prat gaat op haar echtheid, haar levendigheid, haar spontaneïteit: in de sfeer van de vrije tijd, de vakantie, de mode, de seks en de kunst. Deze contradictie stelt Bijl scherp aan de orde door het gebruik van vitrines, podiums, (televisie)schermen en tussenschotten. Met deze afgrenzingen sluit Bijl niet zomaar op een arbitraire wijze zijn installaties af, maar toont hij hoe een sociaal 'evenement' op paradoxale manier elke reële participatie uitsluit. Zo wordt de intensiteit van muziek en dans, de 'vurigheid' waar de fictieve muziekband The Flames blijkbaar voor staat, volledig tenietgedaan door de drempel van het podium en het ijskoude design van het decor. Op analoge manier wordt het vertrouwelijke, 'directe' contact dat de politicus zogezegd met de bevolking zoekt, weersproken door het berekende arrangement waarmee de feest- of conferentiezaal is opgezet. Dezelfde paradox spreekt uit *Miss Hamburg*, waar het toonbeeld van de verleiding onder het helle licht van de spots en het alziende oog van de camera moet verschijnen.[2]

Nogmaals: Bijl ensceneert niets. Hij *toont* de enscenering, laat het gewiekste formalisme zien van de amusementsindustrie, de ver doorgedreven standaardisering van ons modern hedonisme. Hij laat zien hoe in een samenleving, die zich tooit met de emble-

2 *Miss Hamburg*, Forum, Hamburg, 1988.

men van de ‘participatie’ en de ‘communicatie’, het sociale desintegreert tot spektakel. Terwijl het feest een spel is van wederzijdse verleiding en uitdaging, van een geritualiseerde transgressie van grenzen, isoleert het spektakel de individuen en tovert hen als compensatie geïdealiseerde archetypes voor van de Roes, het Avontuur en de Extase. Het spektakel *kloont* het sociale. Het ontbindt, ‘analyseert’ het sociale en reconstrueert, recycleert het als een ideale referent op een scène of een scherm, of in een vitrine.

De ruimte waarin de toevallige passant van Bijls installatie *Voorkamer-Venster* gluurt, is verzadigd van objecten die op gezelligheid en intimiteit wijzen.[3] Maar juist deze verzadiging, en vooral de haast obscene, aquariumachtige zichtbaarheid ervan, heffen elke intimiteit op. Van deze pseudo-intimiteit is de televisie uiteraard het toppunt. De televisie, waardoor elke burger aan het leven van de wereldgemeenschap ‘participeert’, is in onze eeuw juist de drooglegger bij uitstek van de gemeenschappelijkheid. De toeschouwer die door het venster in de woonkamer kijkt, en deze daarmee tot spektakel reduceert, voelt even hoe zijn eigen blik medeplichtig is aan deze sclerose. In de televisie die in het midden van de kamer staat, ziet hij niets dan de leegte van zijn eigen blik. Ook *Tombola*, een van Bijls talloze *compositions trouvées*, wijst op het beklemmende in de banaliteit. Daar prijkt de televisie, deze troosteloze kloon van het sociale, als het meest begeerde object bovenaan een hele hoop samengestouwde waren.

Kille tover

‘Het is,’ schrijft Pier Luigi Tazzi, ‘alsof het materiaal werd gereconstitueerd na een totale desintegratie, maar dan op een andere plaats en tijd.’ Deze andere tijdruimte is een glaciale, aseptische ruimte, een vacuümruimte van object-tekens waarin de referent ten onder is gegaan om nog slechts te overleven als een kitscherig-nostalgisch alibi. Bijls bijdrage aan de Biënnale van Venetië

3 *Voorkamer-Venster*, Galerie Tanja Rumpff, Haarlem, 1988.

wijst op dit proces. In het Belgisch paviljoen laat hij een fictief immobiliënkantoor zijn ideale vakantiehuis presenteren: *Fami-Home*, het door ingenieurs en designers professioneel uitgekiende en berekende toonbeeld van 'goeie oude' familiale gezelligheid.[4] Het reisagentschap, promotor van het avontuurlijke en exotische, vernietigt met zijn georganiseerde reizen wat het belooft. Met de installatie *Adler Zelte/Adler Tents* zien we pas hoe troosteloos een modelscène van het 'vrije', 'natuurlijke' campingleven kan zijn.[5] Het is een tendens die Bijl telkens weer blootlegt: wat verloren is gegaan, keert terug in de vorm van een perfecte maar doodse representatie, als een *clean*, conflictloos beeld.

De wijze waarop Bijl deze kaalslag toont, neigt soms naar het surrealistische. Dit is bijvoorbeeld het geval in zijn *Composition Trouvée* te Albi.[6] Op een ellipsvormige tegelvloer, die hij middenin een grasperk heeft aangelegd, is een 'perfect uitgebalanceerde' compositie aangebracht: twee moderne, ronde straatlantaarns, een zitbank, een klein vierkant bloemperkje en een lyrisch abstracte sculptuur. Juist omdat alle afzonderlijke elementen een zekere 'poëzie' willen uitstralen, krijgen we een ongemakkelijk gevoel. Krampachtig verwijzen ze naar een natuurlijke of esthetische authenticiteit, terwijl het geheel zodanig pijnlijk gearrangeerd is dat het totaal irreëel overkomt. De 'kloon' krijgt hier het karakter van een hallucinatie, iets dat alleen nog even oplicht om te tonen dat het dood is. Op gelijkaardige wijze verkrijgt de bloembak in Tielt, die door vier lantaarnpalen omringd is, het karakter van een fata morgana, een beeld dat opduikt uit een andere tijd en plaats.[7] Deze bloembak verschijnt als het obscene, geëxalteerde teken van een gezelligheid die nergens bestaat.

'Funeraire exaltatie' noemt Baudrillard dit verschijnsel. Het voltrekt zich overal om ons heen: door de zorgvuldige mise-en-

4 *Fami-Home*, Biënnale van Venetië, 1988.
5 *Adler Zelte/Adler Tents*, Kunstmesse, Keulen, 1988.
6 *Composition Trouvée*, Images et Mages, Albi, 1988.
7 *Sculpture Trouvée*, Beelden Buiten, Tielt, 1987.

scène van allerlei in serie vervaardigde objecten, soms in een ‘subtiele’ combinatie met een ‘authentiek’ stuk, tracht men het fantasma omtrent wat we allemaal hebben verloren, leven in te blazen. De natuur wordt teruggetoverd als bloembak, de traditie als antiek, de erotiek als porno, de familie als *Fami-Home*. De designer, de (binnenhuis) architect of de decorbouwer stellen de ‘atmosfeer’ samen die de klant wenst. Vanuit een enorme ‘know-how’ weet men precies de door de klant geprefereerde dosis familiariteit, natuurlijkheid en traditie in een woonruimte te injecteren. Baudrillard spreekt over een ‘gecalculeerde feeërie’.

Edward Hopper en sommige ‘magisch-realisten’ toonden ons de tover, het mysterie dat in de moderne, verzakelijkte omgeving sluimert. Bijl daarentegen confronteert ons met *de verzakelijking van de tover*. Hij toont hoe de tover wordt gecodeerd en geproduceerd. Hij drijft deze kille tover, deze geprefabriceerde esthetiek van het alledaagse niet op cynische wijze ten top zoals Jeff Koons, maar onthult de kleinburgerlijke gemaaktheid ervan, de banale simulatietechniek die erachter schuilgaat.

Bijl laat een maatschappelijke contradictie zien. De wereld van de vrije tijd, van vakantie en amusement, kortom van de *wasteful expense*, blijkt vreemd genoeg een wereld van streng gecodeerde simulaties die het individuele en collectieve genot formaliseren. Het genot wordt geneutraliseerd door een code van beelden, tekens en gedragingen die daarbij horen, waardoor de verspilling die eigen is aan de consumptie een steriele, in wezen ascetische *productie* van sociale tekens wordt.

In een aantal van Bijls installaties zien we hoe de hedendaagse mens zijn vrije tijd inderdaad ‘inricht’. We zien winkels en centra waar men zich niet zozeer gratuit uitleeft, maar eerder *werkt* aan zijn vrijetijds- of vakantie-imago. Kledingwinkels en boetieks, en zeker fitnesscentra, kapsalons en solaria zijn wat dat betreft paradigmatisch in hun dubbelzinnigheid. Enerzijds zijn het de antichambres van de vrije tijd, waar men zich met veel discipline klaarmaakt voor de maatschappelijke scène. Anderzijds is het

bezoek aan deze antichambres zelf tot een belangrijk vrijetijdsritueel uitgegroeid. Het genot dat aan deze rituelen wordt beleefd, is van een vreemde aard. Het is niet het genot van het feest en de verspilling, maar het streng gecodeerde genot dat men ervaart aan de productie van het eigen imago - het imago van degene die 'geniet', 'gezond' is, 'jong', 'sportief', 'vlot', enzovoort.

Bijls *Fitnesscenter* toont ons misschien op de meest letterlijke wijze een plaats waar de sfeer van de consumptie wordt opgezogen in de sfeer van de productie.[8] Vrije tijd is hier letterlijk *arbeid*, moeizame constructie van het imago. De omgeving is abstract, hygiënisch. Het gebruik van de apparaten is streng geregeld en laat geen frivoliteit of nonchalance toe. Geen tijdverlies hier; alles wijst op de ernst en de ascese van de productie. Eenzelfde koele functionaliteit straalt het *Privé Solarium* uit, waarin schoonheid en succes gekocht worden met de grootste eenzaamheid en discipline.[9]

Ook de casinoruimte die Bijl opzette, kan begrepen worden als een commentaar op deze transformatie van de vrije tijd.[10] Terwijl een speelzaal volledig gericht is op onverantwoordelijke verspilling en amusement, zijn er anderzijds weinig ruimtes die zo streng gecodeerd zijn en waar de handelingen op zo'n vreugdeloze en dwangmatige manier verlopen. Luxueuze verkwisting verkrijgt hier haast het karakter van troosteloos bandwerk.

De catastrofe van het object

In de geschiedenis van het modernisme heeft de kunst telkens weer een *aanslag op het object* gepleegd. Steeds opnieuw werd de goed geordende, burgerlijke wereld van het object ontwricht. Zo scheurde het futurisme de weerbarstige inertie van het object uiteen in licht, ritme, trilling en beweging. Het object mocht niet lan-

8 *Fitnesscenter*, De Beyerd, Breda, 1985.
9 *Privé Solarium*, Galerij Lumen Travo, Amsterdam, 1988.
10 *Casino*, Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1984.

ger worden bevroren en ‘ingeklemd als tussen de decors van een theater’ (uit een verklaring van enkele futuristen in 1912), maar moest worden prijsgegeven aan de rusteloze levensstroom die alles bezielde.

In alle revolutionaire objectkunst van dada tot en met het nouveau réalisme, Beuys en de happening, vindt men telkens weer nieuwe procédés om het object te vervreemden of dooreen te schudden. Zo kan het plots worden beladen met allerlei onvermoede, vaak erotische betekenissen (dada, surrealisme). Vaak wordt het op een agressieve manier behandeld. In de Fluxus-happenings wordt het soms letterlijk geofferd. In het nouveau réalisme ondergaat het object verminkingen van uiteenlopende aard. Het wordt als afval behandeld, gedemonteerd, profaniserend geaccumuleerd of letterlijk aan zijn ondergang prijsgegeven (Tinguely).

Deze procédés hebben vandaag de dag aan revolutionaire kracht ingeboet. Decontextualisering, (de-)montage, serialisering, explosie - al deze anti-esthetische strategieën van de avant-garde zijn tot esthetische codes geworden die in de video-clip, de commerciële film en de publiciteit op ‘professionele’ wijze worden toegepast. De ultieme strategie waarvan Bijl zich in een dergelijke conjunctuur bedient, bestaat erin dat hij het object eenvoudigweg *intact* laat. Hij decontextualiseert het object niet, rukt het niet los uit zijn vertrouwde decor, maar laat dit decor zelf zien. Bijl ‘ontmaskert’ niet de serialiteit van het moderne object, maar legt de kitscherige etalage-esthetiek bloot waarmee die serialiteit wordt verdoezeld. Meer nog: hij ontluistert de seriële code van die verdoezelende esthetiek zelf. Zijn winkels, instellingen en amusementszalen zijn geen letterlijke nabootsingen van bestaande ruimtes. Het zijn modellen, gestandaardiseerde object-montages of composities waarbinnen slechts futiele variaties mogelijk zijn.

Een van de strategieën waarmee men de serialiteit van het consumptie-object versluiert, is de creatie van een pre-industrieel,

‘aristocratisch’ environment. Het antieke decor van de winkel waar men schoenen koopt die met duizenden tegelijk door de machine zijn geproduceerd, suggereert dat alles uniek is en met de hand vervaardigd. Het serieobject wordt bekleed met de luxueuze aura van uniciteit en traditie. In deze gladde mise-en-scène is het verleden echter totaal alwezig; het leeft nog slechts voort als een fetisjistisch teken van zichzelf, namelijk als een *object* dat aan het verleden refereert maar er op geen enkele manier de sporen van draagt.

Iemand als Beuys wilde het object als het ware ‘redden’ door het allerlei metamorfoses te laten ondergaan. Zijn objecten lijken vaak relikwieën die de stigmata dragen van talrijke ritualistische handelingen en organische transformaties. Over elk object hangt een zware sluier van individuele en collectieve historische herinneringen. Over de objecten in Bijls installaties daarentegen hangt geen enkel waas. Er kleeft geen enkel verleden aan. Alles verschijnt in zijn obsceen-transparante intactheid. De objecten bevinden zich niet in een concrete *temps vécu* maar in een irreële, gekoelde ruimte waar ze, als in een eeuwig heden, bewaard worden tegen elk verderf - een geurloze ruimte die geen ambivalentie, conflict of dood kent en die daarom alleen een steriele, dode ruimte kan zijn.

Dit ijzige, doodse spektakel van het object, dat iedereen dagelijks bijwoont, kan slechts als zodanig verschijnen doordat het wordt verschoven naar het museum, waar het wordt verdubbeld, gemimeerd, op ironische wijze gefetisjeerd tot *kunstwerk*. In de onwezenlijke afzondering van het museum komt de crisis van het object, de werkelijke aard van zijn catastrofe, aan het licht: de geësthetiseerde simulatie van zijn eeuwige jeugd. Bijls objecten vertonen geen ziektes zoals die van Kienholz, ze blaken van gezondheid. Het is de levenloze gezondheid van de ideale typiste, de ideale manager, de ideale sportman, figuren die Bijl ooit wou klonen. Het is de onaantastbare gezondheid van Superman die, om zijn onsterfelijkheid absoluut veilig te stellen, in een eenzame

grot in de bergen een aantal perfecte, levende replica's van zichzelf bewaart.

De catastrofe van het object bestaat dus niet in zijn vernietiging, maar in zijn steriele verschijning op de scène van de waar, waarin de klassieke esthetische waarden overleven als steriele karikaturen van zichzelf: Schoonheid, Harmonie, Zuiverheid. In zoverre kunst koopwaar wordt en in deze feeërie van de waar wordt opgenomen, dreigt ze steeds te worden gedegradeerd tot nostalgische representant van de oude, authentieke, oerdegelijke Cultuur.

Dit is in elk geval het lot van oude of 'antiekheid' simulerende kunstvoorwerpen. Wanneer Bijl een museum transformeert tot een tuindecoratiezaak vol afgietsels van klassieke beelden, dan wijst hij op de verwantschap tussen het warenfetisjisme en de hysterische ophemeling van de oude Kunst en Cultuur. In dezelfde lijn ligt de winkel met terracotta voorwerpen die Bijl te Rome opzette.[11] In de context van de handel is het enige wat de terracotta voorwerpen de potentiële koper te vertellen hebben dat ze kostbaar zijn omdat ze oud zijn of dat lijken. Maar de harde transparantie van de belichting en de gladde intactheid van de voorwerpen maakt deze antiekheid tot iets puur imaginairs.

De kunst- en antiekhandel leeft van groteske, anachronistische ensceneringen die de grote esthetische en culturele Waarden uit het verleden moeten opkrikken. Bijl reageert op die situatie door bijvoorbeeld op een kunstbeurs te Basel een lusterstand te installeren.[12] Hiermee ontneemt hij de kunsthandel het alibi van haar hooggestemde, esthetische bekommernissen en brengt hij een karikatuur van haar feeërie. Zoveel mogelijk lusters zijn opgesteld; elke luster brandt en prijst zichzelf aan: een geslaagde allegorie van de wijze waarop kunstwerken op beurzen worden samengestouwd om elkaar in schoonheid te beconcurreren en te verdringen.

11 *Terracotta*, Sala Uno, Rome, 1987.
12 *Lustrerie Média/Chandelier Booth*, Kunstmesse Basel, 1984.

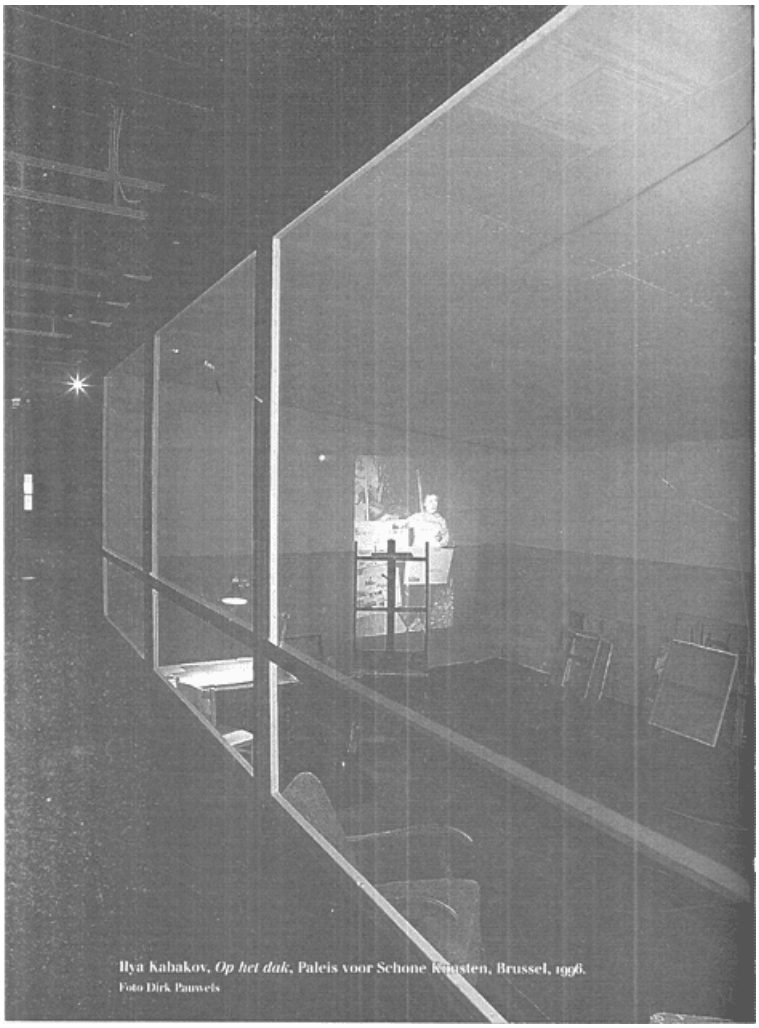
Kunstbeurzen zijn voor de kunst wat porno is voor de erotiek. In beide gevallen gaat het om een verdwijning, een oplossing in de totale mobilisatie, in de obscene transparantie. In beide gevallen gaat het om het einde van de verleiding. De 'liquidering van de kunst' bestaat niet in de brute repressie van de kunst, zoals onder het communisme, maar in haar ondubbelzinnige nabijheid en openbaarheid, in haar probleemloze circulatie, haar 'democratische' integreerbaarheid. Het einde van de kunst houdt niet zozeer in dat ze aan de kant wordt gezet door functionele praktijken, als wel dat ze 'praktisch' begint te functioneren, dat ze toepasbaar, bruikbaar, draagbaar, handelbaar, kortom consumeerbaar wordt. Dit gebeurt in zoverre ze opgenomen wordt in de koude, berekende fantasmagorie die wij 'cultuur' noemen.

Bijl is het absolute tegendeel van het type kunstenaar dat zich uit dit maatschappelijk proces terugtrekt om ergens op een verborgen plek de kunst in ere te houden. Tegenover de grootscheeps georganiseerde smakeloosheid die ons omringt, stelt hij geenszins de sereniteit van de 'ware' kunst. Stoutmoedig laat hij zijn kunst van dit troosteloos spektakel doordringen, als wou hij zeggen; '*Sorry*, het is nu eenmaal zo'. Bijl speelt de verdwijning van de kunst alleen maar omdat deze reëel is. Hij doet dat op zijn sterkst in *Four American Artists*, een soort schijnexpositie van het werk van vier fictieve Amerikaanse objectkunstenaars die hij maakte voor een kunstbeurs.[13] Dit werk getuigt er meer dan ooit van dat Bijl de kunst niet wil behoeden voor haar fetisjistische uitstalling, maar dat hij dit fetisjisme volledig beaamt, zo volledig dat... het ontploft, dat het de leegte verraadt die elk fetisjisme drijft. Wanneer men eenmaal weet dat de vier kunstenaars niet bestaan, heeft men het onwezenlijke gevoel in een totaal irreële ruimte te staan, een ruimte zonder substantie, waarin alles als het ware is opge-

13 *Four American Artists*, Galleria Grazia Terribile, Milaan, 1987; Museum am Ostwall, Dortmund, 1988; KunstRAI, Amsterdam, 1988; La Criée, Rennes, 1989; Museum Groningen, 1990.

lost in zijn presentatie: een ‘pure tentoonstelling’ dus, waarin alles nog slechts bestaat in zoverre het wordt getoond. Zo wordt de schijnexpositie een expositie van de schijn *als* schijn, en slaat de leegte die in die schijn huist ons in het gezicht.

Bijls ironie heeft een melancholische ondertoon. In de verdwijning van de kunst die hij speelt, en die zoals al zijn acties een *schijn*operatie is, komt ons iets wezenlijks van de kunst tegemoet: namelijk dat zij niet verleidt daar waar ze zichzelf aanprijst, maar eerder daar waar ze, zoals Lucretia, de hand aan zichzelf slaat.



Ilya Kabakov, *Op het dak*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1996.
Foto Dirk Pauwels

Ilya Kabakov: een autoloze autobiografie

> *Het zijn niet onze perspectieven waarin wij de dingen zien: maar het zijn de perspectieven van een wezen dat is als wij, een groter wezen: in welks beelden wij blikken werpen*.
> FRIEDRICH NIETZSCHE

Het museum is een container waarin, ver van het gewoel van het werkelijke leven, de ideale omstandigheden zijn gecreëerd om objecten te bekijken die men als kunstwerken beschouwt. Die container zelf moet zo neutraal en onopvallend mogelijk blijven. Eigen aan wat de Russische kunstenaar Ilya Kabakov met een lichtelijk beangstigende term ‘totale installaties’ noemt, is dat deze container volledig uit het zicht verdwijnt. Van het museum, deze ruimte waarin alles zo goed gepresenteerd wordt omdat zij zelf terugwijkt, is niets meer te zien. Wie de totale installatie betreedt, laat de heldere, neutrale ruimte van het museum achter zich en komt terecht in wat Kabakov een volledig ‘gesloten doos’ of zelfs een ‘baarmoederlijke grot’ noemt. Maar men kan nel zo goed stellen dat bij Kabakov de museumruimte haar serene onopvallendheid verliest en zich op de voorgrond dringt. De kleur en de textuur van de wanden, de belichting, het geluid of de muziek, de uitleg, het parcours dat de bezoeker volgt, alles valt onder de

verantwoordelijkheid van de kunstenaar. Het verschil tussen de ruimte zelf en wat binnen die ruimte wordt getoond, tussen de container en wat hij bevat, is volledig vervaagd.

De totale installatie: de schommeling

Strikt genomen is er in de totale installatie niets te zien dat op zichzelf ‘de moeite waard’ is. Het bevreemdende van de totale installatie is niet gelegen in *wat* er te zien is, maar in *hoe* men ziet. (In die zin heeft zij haar plaats in een traditie die men bij Cézanne kan laten aanvangen.) Doordat de ruimte haar neutraliteit verloren is, kan de toeschouwer niet meer op dezelfde vanzelfsprekende manier zijn blik focaliseren. Er is in de installaties van Kabakov weliswaar van alles en nog wat te zien, en vaak ook te lezen, te horen en onvermijdelijk ook te ruiken: meubilair, gebruiksvoorwerpen, vazen, bloempotten, boekenstapels en snuisterijen, en ook beelden: tekeningen, schilderijen, illustraties, postkaarten, affiches, foto's... Maar tegelijk voelt men dat het daar niet om gaat. Men wordt algauw overvallen door vermoeidheid en verveling. De enorme hoeveelheid dingen, hun opeenstapeling, de deerlijke, smoezelige staat waarin ze verkeren, de naïeve, kleinburgerlijke smaak waarvan ook de beelden overduidelijk getuigen, de slechte, vaak naargeestige belichting, dit alles nodigt duidelijk niet uit tot een uitputtend bekijken en lezen. Vandaar dat de bezoeker de neiging heeft om alle uitgestalde zaken gemakshalve te percipiëren als waren het op zichzelf ‘onbetekenende accessoires’ van een totale ‘ambiance’.[1] Tegelijkertijd echter kan hij het niet laten zijn ogen her en der de kost te geven.

De totale installatie leidt tot een instabiliteit in de blik van de bezoeker. Deze blik schommelt tussen een naïeve aandacht voor banale details die allerlei broeierige associaties kunnen losweken, en een meer ‘volwassen’ poging het geheel te overschouwen. Zo

1 Ilya Kabakov, in On Ihe *‘Total’ Installation*, Cantz, Bonn, 1995, p. 244.

kan de sociale dimensie van een private of openbare ruimte in Sovjet-Rusland de bezoeker ontroeren of een etnografische interesse bij hem opwekken. Hij kan ook de metaforische draagwijdte van de installatie peilen: een pseudo-natuurhistorische tentoonstelling over *Das Leben der Fliegen* als allegorie voor de drukbevolkte leegte die de wereld voor Kabakov is, het *Grote archief* als kafkaiaans labyrint, de *Kinderbibliotheek* als beeld van een jeugd waarin poëtische verbeelding en ideologische manipulatie onontwarbaar zijn.[2]

Omdat de twee manieren van kijken niet met elkaar te verzoenen zijn, beschrijft Kabakov de blik van de installatiebezoeker met een paradoxale term: een 'passieve, verstrooide concentratie'.[3] Daarbij moet men denken aan hoe hij de Russische manier van kijken beschrijft: als 'zijwaarts', 'auratisch'.[4] In tegenstelling tot de westerling schenkt de Rus geen aandacht, zelfs geen geloof aan wat zich frontaal voor hem bevindt, maar slechts aan wat aan de rand van zijn waarnemingsveld sluimert. Vandaar zijn onstuitbare drang tot speculeren. Hij vermoedt in elke boom een heel bos, maar uiteraard ontgaat dat bos hem, blijft het een onderwerp van vage, eindeloze gissingen en zorgt het er ondertussen alleen maar voor dat hij de bomen niet ziet. Zo vangt de Rus uiteindelijk mossel noch vis, blijft hij ergens tussenin hangen, in een vaag, altijd slechts '*potentieel* weten'.[5] Kabakov wil niet zomaar telkens een brok Russische realiteit tonen. Hij wil de blik van de westerling laten delen in de onbestemdheid van de 'Russische blik'.

Natuurlijk laat ook een schilderij de blik tussen deel en geheel dwalen. Maar deze schommeling is niet zo radicaal als in de totale

2 *Das Leben der Fliegen*, Kunstverein, Keulen, 1990; het *Grote archief*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991; de *Kinderbibliotheek*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995.
3 Ilya Kabakov, op. cit. (noot 1), p. 276.
4 Zie het interview van Helen Saelman met Ilya Kabakov, in *De Groene Amsterdammer*, 12 juni 1996.
5 Ilya Kabakov gebruikt deze term in: Ilya Kabakov & Boris Groys, *Die Kunst der Installation*, Carl Hanser Verlag, München, 1996.

installatie, die immers nooit met één blik is te overzien, enkel te *over*denken. Zo kan de bezoeker plots uit zijn fascinatie voor het detail 'ontwaken' om te proberen het totale verhaal van de installatie te vatten. Telkens wanneer hij dat doet, en dus weer een 'volwassen' kunstbeschouwer geworden is, ziet hij ook het gearrangeerde, artificiële van de hele zaak in, en beseft hij weer ten volle dat hij zich in een museum bevindt. De contemplatie van de totaliteit van de installatie als zorgvuldig geconstrueerde, fictieve ruimte doorbreekt de illusie en wijst de toeschouwer de weg naar buiten.

De tentoonstelling van de tentoonstelling

De vraag is evenwel of Kabakov alleen maar een 'meesterlijk verteller' is, een handige ensceneur van realistische atmosferische environments waar men naar eigen goeddunken kan in- en uitstappen. Bevat zijn spel met de illusie niet een kronkel die de 'weg naar buiten' hoogst problematisch maakt?

Kabakov lijkt dergelijke vragen naast zich neer te leggen wanneer hij instemt met het beeld dat velen van hem hebben, namelijk dat van de zowel kritische als melancholische 'archeoloog van de sovjetmaatschappij'. Dat *is* hij wel degelijk ook, zoals Rembrandt óók een chroniqueur van zijn tijd was. Kabakov wil zonder twijfel een doorsnee-kinderbibliotheek in Soyjet-Rusland zo geloofwaardig mogelijk neerzetten. Hij speelt, zoals de meeste film- en theatermakers, gretig in op het gemak waarmee iedereen, jong en oud, dom en intelligent, zich aan de illusie overlevert. Dit vermogen in een illusie, een droom, een leugen te stappen lijkt hem mateloos te fascineren, zoals het vermogen van de mens zich te laten verblinden door een utopie, te geloven in een ideologie die niet alleen een soort hemel op aarde belooft, maar het zelfs laat voorkomen alsof deze reeds zo goed als gerealiseerd is.

Net zoals de theatrale illusie een instituut nodig heeft waarbinnen de scène van de illusie kan worden afgebakend, zo heeft de illusie van de realiteit, die de totale installatie creëert, het mu-

seum nodig. Van dit museum weten we dat niets wat er getoond wordt werkelijkheidsgehalte heeft, en dat juist daarom eender welke werkelijkheid, hoe onaanvaardbaar of beklemmend ook, er aan de orde kan worden gebracht. Niemand anders dan Kabakov is zich daar beter van bewust: het museum kan alles tonen omdat binnen haar ruimten alles toch niets is. De dingen profiteren er van hun verdwijning om zich te tonen. Het gehele drama van het menselijke bestaan kan er zo indringend worden uitgediept omdat het museum dit drama zelf buiten haar muren houdt.

Kabakov gaat ervan uit dat kunst onherroepelijk een museale aangelegenheid is en onvermijdelijk het karakter heeft van een schijnvertoning. Hiermee distantieert hij zich van al die postavant-gardisten die oorlogje met het museum blijven spelen (of museumdirecteuren die, om te bewijzen dat kunst 'leeft', de verbrokkeling of ineenstorting van hun eigen instituut simuleren).[6]

Maar de aanvaarding van het wezenlijk illusoire karakter van kunst is voor Kabakov geenszins een alibi om, hoe 'eerlijk' en 'waarheidsgetrouw' ook, de kaart van de schijn te spelen. Hij speelt het spel van de illusie niet zonder in een en dezelfde beweging deze illusie *aan zichzelf te laten refereren*. Kabakovs installaties verraden in meerdere opzichten dat het *presentatie*ruimten zijn, ruimten waarin alles tot in de puntjes voor de toeschouwer is gearrangeerd. Kabakov maakt 'toonzalen' die ook tonen dat ze toonzalen zijn.

Zo simuleert de installatie *De tien personages* niet eenvoudigweg de sfeer van een aantal sovjetappartementen.[7] Wat wordt gesimuleerd, zijn enkele soyjetappartementen-die-voor-het-publiek-zijn-opengesteld. Gesimuleerd wordt de situatie van hun

6 Ilya Kabakov, op. cit. (noot 1), pp. 273-274. Voor een voorbeeld van deze '*autodestructie*' van het museum, zie in deze bundel het essay *Rendez(-)vous: het fantasma (en) zijn grens*.

7 *De tien personages*, Ronald Feldman Fine Arts, New York, 1989; Riverside Studios, Londen, 1989; Portikus, Frankfurt am Main, 1989.

tentoonstelling. Voor de bezoekers is duidelijk een parcours uitgestippeld. Doordat de kamers geen deuren hebben, krijgen ze iets van kijkkasten. Bij elke kamer zijn teksten op de muren aangebracht over het leven van de duidelijk fictieve bewoners, waaronder zich veel kunstenaars en dromers bevinden: teksten van henzelf, van hun medebewoners, vrienden of buitenstaanders, en ook van de (even fictieve) makers van de tentoonstelling. Kortom: bij Kabakov wordt de *tentoonstelling tentoongesteld*. Hierdoor wordt de bezoeker beslopen door twijfel omtrent welke bezoeker hij eigenlijk is en omtrent wat hij hier in godsnaam komt doen.

In het geval van *De tien personages* is men geenszins de toevallige bezoeker van een leeg sovjetappartement. Men is zeker ook niet de simpele ziel die volledig opgaat in de artistieke nabootsing van zo'n appartement. Maar men waant zich evenmin de afstandelijke bezoeker die weet dat het gaat om een nabootsing, voorzien van commentaar, die ons een levendig en interessant beeld geeft van de bedroevende woonomstandigheden van de modale burger onder het sovjetregime. Neen, men bevindt zich in een museum waarin zo'n levensechte museale nabootsing, met commentaar en al, wordt *tentoongesteld*. Zo maakt het didactische commentaar over de bewoners deel uit van hetzelfde gesimuleerde universum als de teksten van de bewoners zelf en het hele interieur.

De totale installatie is een kunstwerk dat alles wat bij zijn presentatie komt kijken (opstelling, afgrenzing, parcours, inleiding, commentaar) in zichzelf opneemt, een kunstwerk dat zijn eigen context, zijn institutionele en discursieve inbedding incorporeert. De manier waarop het museum de dingen te kijk zet, wordt op haar beurt te kijk gezet.

De toeschouwer als personage

De totale installatie stelt zelf zijn fictieve karakter aan de orde. Dit betekent dat de wijze waarop de bezoeker vat probeert te krijgen op de totale illusie die de installatie is, binnen het veld van de illu-

sie wordt geënsceneerd. Dat de tentoonstelling zichzelf tentoonstelt, impliceert derhalve dat ze ook de toeschouwer tentoonstelt. In Kabakovs installaties wordt de blik van de toeschouwer, vaak letterlijk, voorgeschreven: zijn nieuwsgierige blik, zijn oprecht geïnteresseerde blik, zijn kritische connaisseursblik, zijn naïeve blik, zijn dromerige, verinnerlijkte blik.

Zo laat de toeschouwer zich in *De tien personages* gemakkelijk onderdompelen in de sfeer van een Russisch appartementencomplex. Maar anderzijds betrapt hij zich erop een nieuwsgierige toerist of een sentimentele voyeur te zijn, die graag van een beetje horror en beklemming proeft tijdens zijn exotische uitstapjes. Om dit vage schuldgevoel te neutraliseren, kan hij zichzelf transformeren tot iemand die etnografisch geïnteresseerd is. Maar dan voelt hij weer het valse, onhoudbare van die afstandelijke positie aan, en herinnert hij zich dat hij al bij al een volwassen kunstliefhebber is: iemand die in dit alles naar een universele poëzie zoekt die de beklemming van elke concrete situatie overstijgt - om dan weer te bemerken dat de installatie met een vreemde ironie dit verlangen naar esthetische transcendentie in elk van de kamers reeds met commentaar en al in scène heeft gezet.

Verwarrend aan de totale installaties van Kabakov is dat de toeschouwer er deel van uitmaakt, niet in de afgezaagde zin dat hij eraan zou ‘participeren’, maar in de zin dat hij er op een nogal ongemakkelijke manier zichzelf ontmoet, op zichzelf stuit als op een personage, een dubbelganger die hem vóór is. De bezoeker van de installatie loopt als het ware zichzelf voor de voeten. Hij bezoekt zijn eigen bezoek: hij bezoekt niet slechts, maar ervaart hoe het is wanneer iemand - die niemand anders is dan hijzelf - een tentoonstelling bezoekt: besnuffelt, bekijkt, overschouwt, van commentaar voorziet. Hij ervaart niet alleen hoe het is wanneer iemand zich in de illusie laat glijden, maar ook hoe het is wanneer iemand deze illusie kritisch overdenkt: hoe iemand wegdroomt en dan plots denkt te weten dat hij droomt, terwijl hij ook dit weten alleen maar droomt...

Op het dak

Ook in *Op het dak* is de illusie verregaand.[8] Kabakov ensceneert niet slechts een binnenruimte, maar, om in filmische termen te spreken, een combinatie tussen interieur en exterieur. We bevinden ons onder het nachtelijke firmament op een dak. Het romantische van de illusie is zo expliciet dat de ironie ervan nauwelijks verborgen kan blijven. Reeds met zijn stripverhaalachtige illustratie van een nachtelijk dak op de uitnodigingskaart liet Kabakov teder het infantiele van deze romantiek uitkomen - 'infantiel' omdat dergelijke romantiek teruggaat op de melancholie van het kind dat zich plots van zijn onafhankelijkheid bewust wordt en voor het eerst de bevreemding ervaart in het huis van zijn ouders niet werkelijk thuis te zijn. Het kind koestert het verlangen zich uit de enge bepaaldheid van zijn leven los te maken. Het beeldt zich bijvoorbeeld in op de daken te zwerven als een kat die door een dakvenster in het leven van vreemden kan binnenglijden. Het kind geniet er even van niemand te zijn, zonder verhaal, zonder huis, zonder vader en moeder, zonder een verleden dat reeds op hem weegt. Het geniet van een illusie van gewichtloosheid: 'Que c'est beau d'être jeune et d'être rien encore!' (Paul Valéry).

Maar dit is kinderromantiek, technisch uitgedrukt; infantiel narcisme. Het is zo'n infantiel narcistisch personage dat in onszelf ontwaakt wanneer wij Kabakovs dak betreden. Dit personage is het allegorische alter ego van de museumbezoeker die het gewicht van zijn levensgeschiedenis en -situatie van zich aflegt om vanuit die professionele gewichtloosheid in (het venster van) elk kunstwerk te kunnen kijken. In dat personage ziet de museumbezoeker zijn gewichtloos schouwen, zijn lichaamloze blik geënsceneerd. Hij ziet hoe zijn blik gedragen wordt door de wens zich als een engelachtig spook te bewegen in een puur virtuele ruimte. Maar niet alleen door deze ironisch romantische ensce-

8 *Op het dak*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1996.

nering ontmoet de bezoeker zichzelf, maar ook doordat het gestommel van zijn voetstappen op de houten loopbrug van het dak zijn illusie van vrij zwevende gewichtloosheid verstoort.

De bezoeker, die ook gefluister van stemmen hoort, kijkt door een groot dakvenster in één van de tien verlichte kamers. De sjofele inrichting van de kamer doet hem het ongepaste van zijn blik voelen. Kabakov arrangeerde hier voor de zoveelste keer een bewoonde woonkamer - alsof de bewoners net even weg zijn - maar hij laat ons niet langer dan een seconde van de illusie van die intimiteit genieten. Wat we zien, blijkt helemaal niet zo intiem te zijn. In de armoedig gemeubileerde woonkamer zien we mensen als *wijzelf*: kunstliefhebbers die stomweg naar een reeks dia's zitten te kijken.

De diavertoning doorbreekt de illusie dat we ergens toevallig of onuitgenodigd zouden binnenkijken. Er speelt zich in de kamer helemaal geen verborgen, onbekend leven af, maar een voor ons georganiseerde *vertoning*. Alles is er alleen maar voor ons, volledig op onze blik afgestemd. Wij kijken alleen door het venster - waarvan de grootte én de ontbrekende gordijnen de kamer nog meer tot een kijkkast maken - omdat iemand wilde dat wij kijken! En voor we het weten, zitten we in die schaars verlichte kooi tussen onze soortgenoten op een stoel te kijken naar voor ons geselecteerde fragmenten uit het leven van onbekende mensen, voorzien van commentaar dat we in koptelefoons kunnen beluisteren.

Maar terwijl alles hier alleen maar voor de bezoeker is, voelt deze tegelijk dat hij hier absoluut niet thuishoort. Hij geniet niet zomaar als in een bioscoop van een fictief drama, maar hij kijkt vanop de plaats van afwezige bewoners als een spook naar familiekiekjes die hem niet aangaan. Hij is niet de afstandelijke getuige van intieme taferelen en ontboezemingen, maar ziet zichzelf neergezet op de plaats van de intimus: de ultieme *reality show*. En ondanks het kritische bewustzijn van deze farce maken het realisme van de plaats en de authenticiteit van de dia's en de vertelde anekdotes, de toeschouwer medeplichtig. In de zorgvuldig uitge-

kiende, ritmische herhaling van intieme beelden en woorden bij afwezigheid van de personen die zich daarin meedelen, wordt elke ontroering die hij voelt onmiddellijk een obscene parodie van zichzelf. Net zoals bij de hoofdfiguur in Adolfo Bioy Casares' *Morels uitvinding*, raakt het verlangen van de installatiebezoeker om tot het intieme leven van anderen door te dringen, verstrikt in een choreografie die allang vastligt en zich onverschillig mechanisch herhaalt.

Doordat de obscene enscenering van intimiteiten die onze alledaagse kost is zich hier als het ware over zichzelf heen plooit, wordt de afstand voelbaar tussen de bezoeker en zijn eigen blik. Alleen het sentimentele deel in ons kan geboeid blijven kijken naar deze eindeloze opeenvolging van familiekiekjes, die samen met het commentaar zeer herkenbaar en aandoenlijk zijn, maar anderzijds omslachtig, en uiteindelijk ook vervelend in hun banaliteit. In de onvermoeibare opeenstapeling van intieme anekdotes lost elke intimiteit op. Deze zichzelf enscenerende openhartigheid die systematisch op de vlakte blijft, heeft iets onverschilligs, anoniems, en is daarom misschien een ultieme vorm van zwijgen.

Kabakovs suggestie dat er ergens een geheim schuilgaat achter deze banaliteit, is niet gespeend van ironie. Een extra-projector werpt enkel wit licht waardoor de dia's een weinig verbleken en een sacraal artistieke aura krijgen. Ze gaan een beetje lijken op verschijningen uit een ver verleden die door een spiritistische seance zijn opgewekt - alsof hier doden worden opgeroepen, terwijl Ilya Kabakov en zijn vrouw Emilia dit zelf allemaal met hun eigen familiedia's hebben opgezet. Ze hangen hier even de dode uit, de voor altijd onbereikbare. Neen, deze aura, deze vele ‘eenmalige verschijningen van een verte’ (Walter Benjamin), raken weliswaar een snaar bij de toeschouwer (‘sentimentaliteit is een radertje dat altijd werkt,’ zegt Kabakov), maar anderzijds kan deze zich hierdoor niet in ernst laten verleiden. De aura spiegelt hem nog een keer zijn eigen personage terug: diegene in elk

van ons die naar het verre, onbereikbare mysterie verlangt, die gelooft dat er daar ergens een geheim is dat ontraadseld zou kunnen worden.

De installatie in zijn totaliteit is dus *fake*. De infantiele romantiek van het dak en zijn onbestemde beloftes is grotesk. De intimiteit van de verlichte woonkamer is een valstrik. De kennismaking met het leven van vreemden via dia's blijkt een nogal obscene parodie die uitmondt in oeverloze banaliteit. En de aura die suggereert dat er in die banaliteit een mysterie sluimert, is een doorzichtige truc.

Alles is vals en komt daar ook voor uit. Het punt is evenwel dat dit de werking van de illusie niet verhindert. Alleen is die werking bevreemdend. Diegene in onszelf die zich laat meevoeren, kunnen wij niet ernstig nemen. Hij splitst zich telkens van ons af als een personage dat we verloochenen of waar we ironisch over doen. De geëxalteerde romanticus in ons die over de daken langs de vensters wil zweven, de melancholische voyeur die anderen bespiedt omdat hij die anderen wil zijn, de sentimentele kwast of voyeur die belust is op ultieme anekdotes, de dromer die door het weefsel van de alledaagsheid heen de verte wil aanraken... - al deze personages lossen elkaar af terwijl we ons door de installatie bewegen. Wij kunnen ons als door de wol geverfde (post)moderne kunstkenners met geen enkele van hen identificeren, maar de totale installatie weekt ze één voor één uit ons los nog vóór we zelf onze ‘eigen’ positie, onze ‘eigen’ manier van kijken weten te bepalen. We vallen van meet af aan over hen heen. Of beter: zij zijn het die in ons over elkaar heen vallen.

Doordat onze blik zich voortdurend van onszelf afsplitst, kunnen wij nooit de atmosfeer van de totale installatie met volle teugen ervaren of probleemloos verzinken in het verhaal dat ze vertelt. Onze stemming en begrip worden keer op keer onderbroken. Ze verschuiven van personage naar personage. In geen enkele positie, in geen enkele vorm van afstandelijkheid of inleving zijn we thuis. Het is nooit *onze*, plaats waar we zitten, onze, blik waarmee

we kijken. Telkens weer worden we op de plaats van een ander gedrongen, door een andere kijk-intrige gegrepen. De ‘goede’ afstand of nabijheid om de totale installatie te bekijken ofte ervaren is onvindbaar. Dit is wellicht de betekenis van de ‘halfslaap’ waar Kabakov de installatiebezoeker aan overgeleverd wil zien: slechts als acteur, bekleed met een bepaalde rol in het illusiespel, kan hij de installatie ‘overzien’, wat betekent dat hij de installatie nooit kan overzien.[9] Het ene toeschouwerspersonage volgt het andere op, zonder dat zich uit die rij ooit de ‘ware’ toeschouwer losmaakt. Het is alsof we telkens slechts ontwaken om in een nieuwe droom te belanden, en de overgang tussen twee droomtoestanden, zou Nietzsche zeggen, noemen wij met een nogal misplaatste trots: ‘bewustzijn’, ‘reflectie’, ‘kritische afstand’. Welnu: deze toeschouwerspersonages die elkaar aflossen, zijn evenzovele verkleedpartijen van de kunstenaar, die hij zelf niet zo stevig in de hand heeft als een bepaalde hardnekkige kunstenaarsmythe ons zou willen doen geloven. Er is geen meta-positie buiten de illusie.

Het kunstenaarspersonage

We weten dat Ilya Kabakov een kunstenaar is die eigenlijk niets maakt dat op kunst lijkt. Het is volstrekt onduidelijk wat hij ons nu eigenlijk wil tonen. Hij arrangeert de ruimte, haar belichting, de kleur van haar wanden, en brengt daarin talloze objecten samen die getuigen van armoede en slechte smaak. Tevens incorporeert hij in zijn installaties allerlei niet-artistieke beelden, of beelden die in hun poging artistiek te zijn mislukt of mediocre zijn: kindertekeningen, ideologische prenten, affiches en schilderijen, foto's uit populaire tijdschriften. Ook integreert hij in zijn installaties zijn artistieke en semi-artistieke productie van vroeger: zijn monochrome schilderijen, zijn kinderboekillustraties, zijn albums. Kabakov gebruikt beelden alleen omdat er sleet op gekomen is,

9 Ilya Kabakov, op. cit. (noot 1), p. 280.

omdat ze achterhaald zijn, omdat ze al te ideologisch, te ouderwets, te sentimenteel, te smakeloos zijn. En in het algemeen citeert of recycleert hij in zijn installaties slechts media en presentatiedispositieven in zoverre ze de anonieme middelmaat vertegenwoordigen. Hij is gefascineerd door alles wat niet aan een persoonlijke, originele expressievorm toekomt.

Op het dak combineert het dispositief van het speelgoedhuisje met zijn sprookjesachtige taferelen en van de 'modale' familie die gezellig naar dia's kijkt. In elke 'kamer' vertellen Ilya en Emilia verschillende episodes uit hun leven. Het commentaar wordt consequent op het niveau van de anekdote gehouden: geen interpretatie, geen reflectie. Dit is het vreemde: terwijl het toch Kabakov 'zelf' is die via de beelden en woorden tot ons spreekt, doet hij tegelijk niets anders dan *tentoonstellen* hoe het medium in zijn alledaagsheid functioneert. (Hij voegt er enkel een weinig 'aura' aan toe, die op haar beurt een parodie is van artistieke mystificatie.)

Ook in de centrale, grootste kamer van de installatie, een replica van zijn Moskous atelier, verlaat Kabakov het niveau van de vlakke anekdotiek niet. Een replica van het atelier van een bekend kunstenaar is op zichzelf reeds een kitscherig gegeven. Het ruikt naar Madame Tussaud, of naar cultuurtoeristisch fetisjisme: 'hier schreef Gustave Flaubertin 1854...' Of in ons geval: 'in dit atelier leefde en werkte in de jaren '50, '6o en '70 de bekende Russische kunstenaar Ilya Kabakov, een van de spilfiguren van het Russische conceptualisme'. Als men in dit atelier kijkt en binnengaat, voelt men in zichzelf, of beter: aan de rand van zichzelf, meer dan ooit een toeschouwerspersonage oprijzen: de culturele toerist die inderdaad weleens een kunstenaarshuis bezoekt, en die dus nieuwsgierig is naar hoe het atelier van Kabakov er toentertijd werkelijk uitzag, daarmee de illusie koesterend te weten te komen 'hoe het allemaal begon'.

'De ironie begrijpend', wil men dit naïeve personage van zich afwerpen. Toch is er iets in ons dat die ironie maar niet wil begrijpen. En zo gek is dit ook niet. We zitten hier per slot van rekening

in een installatie van Kabakov zelf die eigenhandig deze reconstructie heeft gemaakt, waarvan hij zelf de context toelicht met dia's en commentaar. En is het verlangen de oorsprong van de creativiteit te vatten, haar geboorteplaats te betreden, nu eenmaal niet een van de fundamentele illusies van ons modernen, kinderen van de romantiek?

Maar waarin bestaat de ‘echtheid’ van dit atelier? Gaat het hier om meer dan een persiflage op geromantiseerde, tentoongestelde kunstenaarsellende? Van de infantiele romantiek van het nachtelijke dak zijn we terechtgekomen in de artistieke zolderkamerromantiek. Binnen deze nogal sentimentele imitatie van zijn ‘kunstenaarsnest’ projecteert Kabakov dia's die weinig ophelderen over zijn kunstenaarschap. Het zijn meer kiekjes voor intern gebruik aan de hand waarvan vrienden en betrokkenen herinneringen kunnen ophalen. Maar hoewel zijn commentaar de toon van het familiaire praatje nooit verlaat, sijpelen er toch bekentenissen in door. De kunstenaar zegt dat het meubilair van zijn atelier bestond uit tafels, stoelen en kasten die hij, evenals enkele iconen, uit het vuilnis bij elkaar had geraapt. Hij vertelt ook dat zijn atelier eigenlijk een discussieforum was, een soort praatbarak. Omtrent zijn artistieke productie laat Kabakov enkel weten dat hij in die tijd monochrome schilderijen maakte waarop hij in de hoeken het commentaar van bezoekers aanbracht, en dat hij alles deed om in de huid te kruipen van de ‘gestandaardiseerde, anonieme, typische sovjetkunstenaar, de kunstenaar die een personage was’. Hij bekeek de wereld met de ogen van deze onbenul, een ‘wereld van armzalige, naargeestige alledaagsheid’.

Dit alles maakt een beetje duizelig. Wat gebeurt hier eigenlijk? Kabakov imiteert zijn atelier, maar eigenlijk gaat het om een ironische tentoonstelling van zo'n imitatie, een imitatie van een imitatie. En temidden van deze onwezenlijke ruimte laat Kabakov zich tussen de regels van zijn verhaaltjes ontvallen dat hij eigenlijk niets anders heeft gedaan dan meepraten en een hol persona-

ge construeren: een volstrekt middelmatig, anoniem ‘sovjet’-subject. Tevens suggereert hij dat zijn meest ‘persoonlijke’ artistieke productie erin bestond af en toe een betekenisloze geste te doen: een monochroom maken waarop hij keurig schreef wat anderen erin zagen.

Alles wijst erop dat ook deze Kabakov, deze stem die zo eerlijk en zonder franjes de dia's toelicht, een even bedrieglijk kunstenaarspersonage is. Het gaat hier niet zomaar om Kabakov ‘zelf’, maar om een simpel alter ego, dit keer niet de ‘gemiddelde sovjetmens’, maar ‘de gemiddelde kunstenaar die een praatje houdt over zijn kunstenaarsbestaan’. Kabakov vertolkt hier met zijn eigen stem een personage dat in zijn plaats zegt dat hij, ‘Kabakov’, noot meer dan zijn eigen personage, zijn eigen dubbelganger is geweest. Hij speelt als het ware poppenkast en laat een pop zeggen: ‘ik ben nooit meer dan een pop geweest; degene wiens medium ik ben, ben ikzelf: niemand...’

Maar waarom deze naar zichzelf verwijzende schijnvertoning? Waarom treedt, zoals in een ‘echte’ *reality show*, de ware Kabakov niet naar voren om oprecht, zonder omwegen vanuit zichzelf te zeggen wat hij over zijn kunstenaarschap te zeggen heeft? Antwoord: omdat elke *reality show* - ook de meest integere vorm ervan die wij kunst noemen - een poppenkast is, omdat de ware Kabakov, de Kabakov die zich achter het schaduwspel van zijn imitaties en personages zou bevinden, niet bestaat, omdat hij enkel als bedrieglijk naar voren geschoven pop een stem heeft, en dan ook *enkel als pop het bedrieglijke, onpersoonlijke, on-eigenlijke van deze hele toestand kan ‘bekennen’*.

In die zin is Kabakovs ‘ironisch’ gebruik van pseudo-artistieke en populaire beeld- en woordtalen geen ‘postmodern’ spelletje in de trant van ‘het moet allemaal kunnen’, of ‘*high art en low art*, het doet er allemaal niet toe’ - die ironie komt, zoals elke nietvrijblijvende, *moedige* ironie, voort uit een *reële gehechtheid*. Iets in Kabakov dat men nauwelijks een persoon kan noemen, is op een obscure, ‘infantiele’ wijze verslingerd aan al die sentimentele,

mystificerende, kleinburgerlijke presentatievormen waarvan hij de holheid doorziet. Iets in Kabakov zit vast aan wat de kunstenaar als afval behandelt.

Het volstaat derhalve niet dat we inzien dat de autobiografische installatie *Op het dak* een aantal reeds lang ontluisterde, oneigenlijke presentatievormen over elkaar heen legt, terwijl de auteur zelf erachter terugwijkt. Het volstaat niet te zeggen dat Kabakov via deze presentatievormen slechts spreekt als met de stem van een ander, dat het niet hijzelf is die ensceneert, imiteert, projecteert en spreekt, dat hij zich uit die enscenering, imitatie, projectie en dat spreken heeft teruggetrokken om deze presentatievormen aan zichzelf over te laten. Dat is allemaal waar, maar evenzo moet gesteld worden dat er geen Kabakov is die buiten deze geënsceneerde dakvensterbetovering staat, buiten het doordeweekse intimisme en de nep-aura van de dia's, buiten deze bedrieglijke atelierimitatie. Alleen kan hij slechts door deze presentatievormen *zichzelf* te laten presenteren als was hij er zelf in afwezig, getuigenis afleggen van een wereld van woorden en beelden waardoor hij gegrepen was zonder dat hij daar woorden of beelden voor had.

De ‘primitieve’, pre-individuele gehechtheid aan een wereld waar men niets tegenover kan stellen, kan geen onderwerp zijn van persoonlijke expressie. Die vreemd intieme wereld kan enkel duister oplichten in een anonieme illusiemachine waarvan de kijk- en luisterkasten zodanig in zichzelf doordraaien dat ze enkel nog zichzelf laten zien en horen. Kabakov kan pas getuigen van zijn *singulariteit*, van wat hem het meest eigen is, door zijn hoogstpersoonlijke wandeling op de Moskouse daken, zijn unieke levensverhaal, zijn onvervangbare atelier prijs te geven aan de onverschilligheid van achterlijke, dode vormen die zich machinaal herhalen, want het is in dit dode dat zijn leven is ingeschreven.

De sovjetcultuur heeft niets van enige betekenis voortgebracht, zegt Kabakov, enkel vals sentiment en ideologie. Het is alsof de

totale installatie een mimesis is van de beklemmende ‘totale installatie’ die de Sovjet-Unie was, alsof Kabakov deze totalitaire illusiemachine op haar beurt te kijk wil zetten, evenwel zonder zich als slimme buitenstaander op te werpen, zonder zich te kunnen of ook maar te willen onttrekken aan de fascinatie voor de bedrieglijke beloftes die deze machine met haar holle producten bleef opwekken.[10] Met zijn hemzelf (en dus ook ons) te kijk zettende ensceneringen affirmeert Kabakov zijn blijvende gegrepenheid door datgene waarvan het banale bedrog, de betekenisloosheid allang is doorzien.

Als ideologie de valse suggestie is van een uitweg uit de grauwe alledaagsheid, als ze zoiets is als een trompe l'oeil van een open venster met vergezicht op een betonnen gevangenismuur, dan ontmaskert Kabakov niet zomaar de ideologie door het trompe l'oeil weg te vegen en de grauwe muur te tonen.[11] Hij schildert eerder, zoals primaten in een grot, talloze trompe-l'oeils over elkaar heen, of beter: hij laat ze elkaar wegschilderen, tot er nog slechts een compacte opeenhoping overblijft, een helder duistere vlek waaruit nog enkel een stomme fascinatie spreekt voor wat niets is en nooit iets geweest is.

‘We kunnen hier onmogelijk blijven’

Er lijkt geen uitweg uit de intrige van de totale installatie die kunstenaar en toeschouwer tot dubbelgangers van zichzelf maakt, halfslapend overgeleverd aan een fascinatie die steeds weer die van een ander blijkt, een fascinatie die haar eigen ongegrondheid doorziet, zichzelf daarom voortdurend onderbreekt, ironiseert, én niettemin ononderbroken voortgaat, zich in een telkens nieuwe versie van zichzelf overleeft. De belofte die uitgaat van objecten,

10 In *Die Kunst der Installation* stelt Kabakov: ‘Wij allen leefden onder het teken van het “totale”. Dit onzalige woord “totaal”...’ (op. cit., noot 5, p. 150).

11 Denk aan de analogie tussen Marx' eis de bloemen van de ketens weg te nemen en de eis van het modernisme de brute materialiteit van het schilderij bloot te leggen.

vensters, ruimtes of projecties blijft onuitroeibaar door haar ontluistering heen. Er lijkt geen weg uit de eindeloze farce, de met zichzelf spottende metafysiek van de totale installatie.

Toch lijkt in elke installatie, welk verhaal ze ook vertelt (appartement, werf, archief, school,...) de stille roep naar zo'n uitweg te klinken. Deze roep laat zich volgens Kabakov enkel op een negatieve manier formuleren als: ‘we kunnen hier onmogelijk blijven’. Zo was de installatie *De tien personages* een staalkaart van nogal groteske ontsnappingsstrategieën. In *Op het dak* zijn er natuurlijk de daken waarop het kind of de kunstenaar vlucht voor de beklemming, en er zijn ook de valiezen die in elke kamer op de kast klaar liggen (hoewel dit laatste tevens wijst op een mogelijke apotheose van de beklemming). Vertaald naar de toeschouwer klinkt deze roep om een uitweg als: ‘Ik kan toch niet degene zijn die vanop een dak door ramen spiedt? Ben ik het die naar familiekiekjes kijkt? Ben ik werkelijk iemand die geïnteresseerd is in hoe het atelier van deze beroemde kunstenaar er destijds uitzag? Neen, dit alles ben ik niet. Maar wie ben ik dan wel? Het kan toch niet zijn dat ik altijd een ander moet zijn, dat er altijd dat personage moet zijn tussen mij en mezelf dat kijkt als ik kijk. Er moet een weg zijn uit deze ont-eigening, een plaats waar ik met mijn eigen ogen kan kijken’.

Maar waarin kan de ‘hypothetische ontsnappingsmogelijkheid’[12] gelegen zijn? Ligt de bevrijding in het lucide inzicht van de bezoeker dat alle open vensters en intimiteiten, projecties en imitaties bedrieglijk zijn, of in het nog lucidere inzicht dat juist het ideaal van een uitweg uit de illusie het grootste bedrog is? Of moeten we deze luciditeit projecteren op de kunstenaar die wel ‘weet’ dat ook hij een pop in de poppenkast is? Maar is ook dit ‘postmoderne’ weten dat publiek en kunstenaar delen niet het al te zelfbewuste weten van een subject dat het spel van de illusie in zijn totaliteit zou kunnen overschouwen? Veronderstelt dit

12 Ilya Kabakov, op. cit. (noot 1), p. 342.

weten niet al te zeer een soevereine, lege plaats buiten de illusiemachine?

Het is reeds gezegd: alleen de pop, alleen het personage dat de installatie ondanks mezelf van mezelf afscheidt, kan zijn eigen holheid reflecteren, zijn eigen leegte uitspreken om in die stomme spraak een nieuwe pop af te scheiden. Alleen de illusiemachine zelf - en dit is de enige 'uitweg' - kan op doldrieste wijze de fictie beamen waarin kunstenaar en publiek zichzelf en elkaar als in den vreemde ontmoeten.

In *Op het dak* bewijst dit vermogen van de illusiemachine om de eigen leegte te reflecteren, zich vooral in het atelier. Dit doorsnee armoedig atelier is een misleidende, al te 'schilderachtige' imitatie van Kabakovs eigen ontsnappingscel, waarin hij zichzelf neerzet als een misleidend kunstenaarspersonage dat er blijkbaar genot in schept zich onherkenbaar te vermommen in een mens die totaal misleid is: de 'gemiddelde sovjetmens', volmaakt medium van de ideologie - van een machine die een onvoorstelbare hoeveelheid beeld- en taalrommel produceert die voor de mens, buiten het fatale gegeven dat dit alles hem *vasthoudt*, niets betekent.

Kabakovs kunstenaarspersonage zoekt zijn bevrijding in de enscenering van de impasse, van een karakterloze onderdompeling in het bedrog. Dit personage reflecteert de hele installatie als totaliteit van geënsceneerde, elkaar opvolgende, zich in elkaar spiegelende impasses en valse uitgangen. *Op het dak* schetst geen totaal geïdeologiseerd universum, zoals bijvoorbeeld de installatie *C'est ici que nous vivons*, maar een totaal gebanaliseerde, of beter: *verhuiselijkte* wereld.[15] Met zijn gezapig praatje haalt Kabakov zijn eigen atelier, ontmoetingsplaats van de Russische conceptualisten, binnen in de sfeer van de familiaire gezelligheid. Dit praatje roept het schrikbeeld op van een onoverwinnelijke, verstikkende huiselijkheid waarnaar alles fataal terugkeert, van

15 *C'est ici que nous vivons*, Centre Pompidou, Parijs, 1995.

een soort moederlijke grot waarvan alle wanden ons toefluisteren dat er niets anders is dan ‘het leven dat zijn gangetje gaat’.

‘Het leven in het atelier’... Kabakovs alter-ego speelt hoe de geborgenheid van het huiselijke ongemerkt elke *Sehnsucht* naar transcendentie, elke artistieke of filosofische ontsnappingspoging neutraliseert. Maar doordat deze ‘totale’ huiselijkheid zich *tentoonstelt*, zich presenteert als een anonieme machine, verschijnt ze als iets onwezenlijks, verafs, iets waaraan men slechts als spook deel kan hebben: het ‘onhuiselijke’ bij uitstek. Het gaat er niet in de eerste plaats om dat Kabakov de bezoeker een intimiteit suggereert die radicaal ontoegankelijk blijft. *Op het dak* is de constructie van iemand wiens intimiteit *voor hemzelf* ontoegankelijk is, van iemand die altijd reeds uit de eigen intimiteit is weggegleden zonder dat deze ‘uittreding’ hem genoeg afstand gaf om op die intimiteit neer te zien of deze te ‘ironiseren’. De enige ironie is dat degene die van op het dak in de kamer kijkt daar zelf zit, en dat ook degene die daar zit een spook is van zichzelf, iemand die tegen de eigen gezelligheid aankijkt als tegen een ver beeld dat zijn eigen wetten heeft.

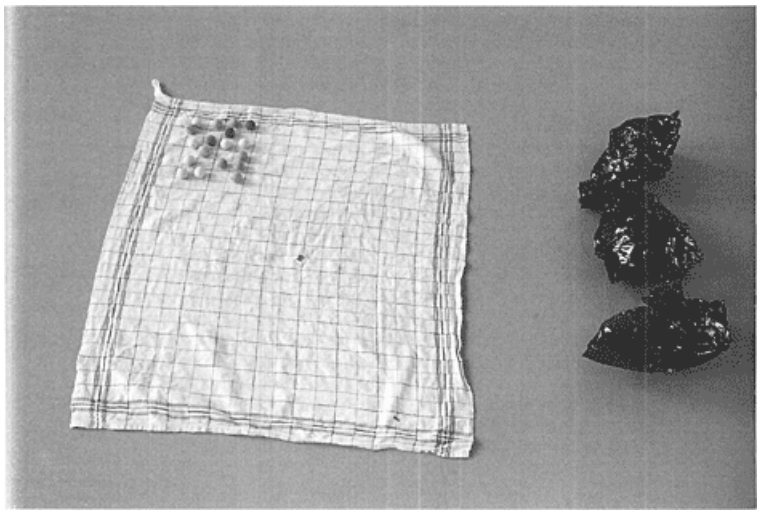
Niet alleen is de alledaagsheid waarin elk van ons baadt ontoegankelijk, maar daarbij vinden we als compensatie voor die ballingschap geen fundament buiten dit kleverig element. Afstand én intimiteit zijn onmogelijk. Wat ons verstoot, houdt ons vast, vormt een uitwendigheid binnen onszelf die in ons leeft als een automaat die op zichzelf functioneert. Wanneer Kabakov zijn intimiteit overlevert aan een onverschillige openbaarheid die hij haar doorzichtige trucs laat uitvoeren, dan delft hij daarmee in die intimiteit zelf een onverschillige kern op, een *automaton* dat hem vreemd is, maar dat anderzijds alleen van hemzelf is.

Wat is er, tenslotte, met de schilderkunst aan de hand in *Op het dak*? Zij is hier duidelijk door fetisjistische enscenering en familiarisering uitgehold. Maar doordat die enscenering zich over haar eigen bedrog plooit, die huiselijkheid haar eigen bevreem-

ding laat voelen, blijft de schilderkunst als het ware in haar verdwijning hangen: enkele over de vloer verspreide lege lijsten en tegen de muur gestapelde doeken, een schilderspalet op een tafel, een kladblok waarop iemand blijkbaar onhandige pogingen heeft gedaan de schade op te meten... De schilderkunst overleeft hier als allegorie van zichzelf: als allegorie van de uitweg uit de poppenkast die zij ooit zou zijn geweest, als teken van een oningeloste en oninlosbare belofte die niettemin onuitroeibaar is.

Kabakov vergelijkt de schilderkunst met een gezonken schip dat een eindeloze draaikolk achter zich laat.[14] In deze draaikolk blijven alle achterhaalde utopieën, dromen, vergezichten op andere werelden of dimensies, ontsnappingsfantasieën, lichtende toekomsten rondcirkelen. Kabakov toont de schilderkunst als een lege belofte zonder grond, een belofte die zich dan ook eender waar kan incarneren, bij voorkeur in een ruimte waar zij helemaal is verstomd: een nep-atelier waarin zij enkel nog als kitscherig nostalgische restant voortbestaat. Het kadaverachtige verschijnen van de schilderkunst in het hart van de totale installatie is niet zomaar een laatste knieval voor de illusie, noch de ultieme ontluistering die de spiegel doet breken. De schilderkunst belichaamt hier een fascinatie die elke ontluistering overleeft, die alles wat het ‘totale’ incarneert, afwijst, maar zich anderzijds overgeleverd weet aan zijn grondeloze spiegeling, aan de ironie van zijn eeuwige wederkeer.

14 Ilya Kabakov, op. cit. (noot 1), p. 252.



Joëlle Tuerlinckx, *Pas d'histoire, Pas d'histoire*, Witte de With, Rotterdam, 1994.
Foto Bob Goedewaagen

Iets over hoe de Tuerlinckx-machine door de tentoonstellingsmachine heen stapt

> *Ik wil het over de limiet hebben, ook die tussen niets en veel, tussen niets en alles*.
> JOËLLE TUERLINCKX

Verhalen zijn mooi. Ze beginnen, wikkelen zich af en eindigen, hoe 'open' dat einde ook mag zijn. Het leven daarentegen is geen roman en lijdt aan een letterlijk onvoorstelbare omslachtigheid en verstrooidheid. Weinig van wat we denken, voelen, zeggen of verrichten, leidt tot iets. Verreweg het meeste gaat verloren in de afgrond van de tijd. Indien men iemand - zelfs iemand die 'weet wat hem te doen staat', iemand met wat men noemt een 'rechtlijnige levenswandel', een geslaagde carrière en dergelijke - van zijn geboorte tot zijn dood op zijn stappen zou volgen, zijn innerlijke 'bewustzijnsstroom' inbegrepen, dan zou zijn leven de indruk wekken van een uitzichtloze chaos. Ook al kan men in een leven altijd een aantal lijnen ontwaren die op een zekere regelmaat of consequente elaboratie van iets wijzen, dan is er daarnaast zo onnoemlijk veel dat in het ongewisse blijft, zodat de motieven en doelen van het wezen dat dit leven leidt ons totaal ondoorzichtig blijven. En wanneer er bij ieder van ons wel van die (schaarse) momenten zijn waarop de beuzelachtige santenkraam die het leven is, zich plots in één punt lijkt te verzamelen, dan

moet men toegeven dat zo'n ervaring ten opzichte van de ‘normale’ gang van zaken, onwezenlijk is en in grote mate in het duister gehuld blijft. Freuds vraag ‘Was will das Weib?’ was dan ook een handige zet om nog even de nog meer afgrondelijke vraag uit te stellen: ‘Was will der Mensch?’

Deze vraag is niet zomaar een vraag die men over de mens, die eigenaardige *species*, kan stellen. Deze vraag is de mens zelf. Maar omdat hij deze vraag *is*, staat hij er nooit bij stil, want dan zou hij moeten inzien dat hij het niet weet, terwijl hij, om voor zichzelf en anderen - wat hetzelfde is - als enigszins menselijk te kunnen doorgaan, steeds ten tonele moet verschijnen als iemand die het wél weet. Hij heeft dan ook steeds een alibi klaar (een of ander edel doel, een of andere ‘interessante’ bezigheid) waarmee hij voor zichzelf en de wereld verbergt dat hij eigenlijk *niets* wil. De mens wil helemaal niets, wat er hem evenwel niet van afbrengt te *willen*, en wel van alles en nog wat. En in het geval dat hij het echt niet meer weet, dan zal hij - en dat zou ons volgens Nietzsche steeds meer overkomen - nog liever het *niets* willen dan niet te willen en tegenover dit niets zal al het andere verbleken.

De mens richt heel veel uit, en het valt niet te ontkennen dat hij daarmee meestal geen enkel resultaat boekt. De vraag is zelfs of hij eigenlijk wel in een resultaat geïnteresseerd is. Wanneer men ongenadig, als was men een camera, op iemands gedrag zou inzoomen, dan zou zonder meer blijken hoe gerechtvaardigd deze vraag wel is. Men zou dan bijvoorbeeld zien hoe iemand zonder aanwijsbare redenen een gordijn opent en sluit, het licht aansteekt en het meteen weer uitdoet, papier bekrast, versnippert, schikt, verfrommelt of samenbalt, de stukjes stof op een vensterbank telt, behoedzaam water morst over een tafelblad... Wat de mens met dergelijke overbodige verrichtingen, die gewoonlijk niet vermeldenswaardig worden geacht, verraadt, is dat hij eigenlijk niets wil. Vaak gaat het om lapsussen of handelingen die een repetitief, zeg maar ‘dwangmatig’ karakter hebben, of die halver-

wege stilvallen. Hoewel ze doorgaans onwillekeurig zijn, vertonen ze vaak een streng stramien. Ze zijn duidelijk van elk doel verstoken, maar brengen daarom nog geen chaos voort - of beter: ze brengen chaos voort maar scheppen in een en dezelfde beweging ook orde, als wilden ze het 'niets' bezweren waarmee ze tegelijkertijd spelen. Met het aan stukken gereten papier bijvoorbeeld worden streng geometrische structuren gevormd.

Het voorbeeld van iemand die tijdens een saaie vergadering op een blocnote krabbelt, is overbekend. De krabbelende hand is er de stomme getuige van dat die persoon ook nog iets anders wil dan deze vergadering bijwonen, zonder dat het voor iemand duidelijk is, nog het minst voor hemzelf, wat dat 'andere' dan wel zou zijn. Nu zou men kunnen proberen zich iemand voor te stellen die niet zomaar een beetje krabbelt, maar plots gedecideerd zegt: ik breng deze hand, die met zichzelf geen raad weet, en waar iedereen dan ook wijselijk over zwijgt als ging het om iets obsceens - ik breng deze hand op het voorplan. Ik gun deze hand, die wegvlucht voor het niets dat hem achterna zit, maar anderzijds enkel over dit niets iets te melden heeft, het volle daglicht. Ik mobiliseer hem met voorbedachte rade en stel schaamteloos zijn non-resultaten tentoon. Ik schrijf, teken, omlijn, projecteer het 'verhaal' van deze hand zonder verhaal.

Het is moeilijk te weten wat Joëlle Tuerlinckx doet, aangezien zij, paradoxaal genoeg, heel bewust bezig is iets te doen wat zij niet weet. Of beter: zij is geconcentreerd bezig *niet te weten* wat zij doet. Waarom? Omdat zij niet dit of dat doet, maar wil laten zien wat, in het algemeen, 'doen' is: wat iemand doet wanneer hij (eender wat) aan het doen is. Om zo iedereen en niemand te worden, moet zij even niet weten waar ze naartoe wil; zij moet haar handelingen ontledigen, haar doen ont-doen van specifieke motieven of doelstellingen die men eraan zou kunnen toeschrijven. Zij moet handelen *sans histoire*: zonder een verhaal dat haar handelen zou kunnen rechtvaardigen of verklaren.

Tuerlinckx streeft zoiets als een ‘historische amnesie’ na.[1] Deze amnesie is geen pure vergetelheid, ook niet de tabula rasa van waaruit een volstrekt ‘autonoom’ of ‘oorspronkelijk’ scheppen mogelijk zou worden; deze amnesie is een poging om als individu te verdwijnen en door die verdwijning de ruimte vrij te maken voor een ‘magazijn’ waarin ‘het geheel van alle constructie- en destructiegebaren van de gehele mensheid’ ligt opgestapeld.[2] Het betreft hier niet het magazijn van alle menselijke verwezenlijkingen, maar van het *on*verwezenlijkte, het vruchteloze: het reservoir van al die handelingen die in het ongewisse zijn blijven hangen en daardoor onopgemerkt zijn gebleven - gestes zonder verhaal, waarmee iedereen zich op een sprakeloze, nogal stompzinnige manier verzet tegen de eis wat dan ook te realiseren, en, zij het zonder enig geloof of overtuiging, trouw blijft aan zijn ‘niets’.[3] Het is dan ook alsof Tuerlinckx niets ‘construeert’ dat niet meteen ook naar dit niets wordt teruggebogen, en dus ook niet een moment van destructie in zich draagt. Haar constellaties van ‘dingetjes’ die - letterlijk - niet van de grond komen, wijzen op een goedbedoelde poging orde te scheppen, maar bieden daarom niet minder de aanblik van een landschap na een catastrofe. Alles lijkt nog te moeten aanvangen, zijn plaats nog te moeten vinden. Tegelijk is alles slechts spoor, herinnering.

Wat zich dus in Tuerlinckx' constellaties neerschrijft, is de immense verliespost in de huishouding van het leven. Deze verliespost wordt niet in winst omgezet, maar dit verlies zelf weigert te verdwijnen, wordt eindeloos vertraagd. Tuerlinckx geeft ons het resultaat te zien van handelingen die zichzelf onderbreken, in zichzelf stokken, alsof de onvermijdelijk mislukte weigering, de aarzeling,

1 Joëlle Tuerlinckx in: Ilse Kuijken, ‘Passages, een interview met Joëlle Tuerlinckx’, in *De Witte Raaf*, nr. 52, november 1994, pp. 24-23.

2 Joëlle Tuerlinckx, ‘(une) sélection/notes du dimanche 6 novembre’, in *Witte de With Cahier # 3*, februari 1995.

3 Men, kan hier denken aan de figuur van de kopiist Bartleby in Melvilles gelijknamige verhaal.

de verveling, de onwil wat dan ook te doen die elk doen begeleidt, het enige is waaraan haar constellaties hun ontstaan te danken hebben. De inerte kracht is hier aan het werk van iemand of misschien eerder van 'iets', een soort machine, waarvan vooral moet gezegd worden dat zij *niet niets kan doen*. Maar op de rand van dit niets is alles mogelijk, op deze rand toont alles zich als pure mogelijkheid. In de manier waarop Tuerlinckx een heel gamma van volstrekt alledaagse handelingen in zichzelf laat stilvallen, die handelingen tot lege gebaren transformeert, zijn alle artistieke media op een embryonale manier aanwezig.

Men kan ook denken aan een herdenking. Er wordt 'getekend' en 'geschilderd', maar met kleefband, confetti of papierproppen; er staan hier en daar dingen rechtop die evenwel de naam 'sculptuur' niet waardig zijn; er wordt geprojecteerd maar er is geen beeld of film te zien, theatergordijnen gaan open en dicht... De verschillende media worden aangestipt of omschreven zonder dat ze echt worden aangewend. Er verschijnen slechts 'extracten', 'monsters' van ze, alsof elke artistieke activiteit zich reflecteert in een parodistische miniatuur van zichzelf nog voordat ze effectief wordt uitgeoefend. Doordat we ons hier op een nulgraad van de kunst bevinden, passeren alle modernistische procédés in 'verkleinde' vorm de revue: de pure lijn, de pure kleur, de brute materie, het *objet trouvé*... Tuerlinckx stapt door een ruimte heen als een herinneringsmachine die alle denkbare artistieke gestes memoreert én virtualiseert.

Tuerlinckx probeert zich niet zomaar te onttrekken aan de bestaande tentoonstellingscondities, door expliciet verzet noch door die ironische distantie waar de hedendaagse insider zo van houdt. Zij 'omhelst' juist deze condities.[4] Zij wil weten 'wat de muren vertellen', wat er in museum- of tentoonstellingsruimtes zoal gaande is. Zij laat zich graag glijden in het verhaal dat in elke ruimte

4 Joëlle Tuerlinckx, op. cit. (noot 1).

sluimert, en dat, hoezeer deze ruimte ook haar best doet er ‘neutraal’ uit te zien, aan elk werk dat er een plaats krijgt altijd bepaalde verwachtingen stelt. Uiteraard lost Tuerlinckx deze verwachtingen niet zomaar in, maar evenmin gaat ze er frontaal tegenin. Ze doet iets wat veel bevreemdender is. Ze betekent, ja over-betekent de vraag die van de (zowel fysieke als institutionele) ruimte uitgaat. Ze neemt de ruimte niet in, maar herhaalt haar, laat de structuur binnenslaan in alle geledingen van het werk zelf.

In vitrines zien we papierpropjes of foto's van haar werk, van de vensters en het dak van het gebouw, van de entreehal, het bureau, de verlichting, de affiche van de tentoonstelling of de uitnodiging. Dia- of filmprojectoren en episcopen werpen lege lichtvlakken op de muur, of projecteren, wanstaltig vergroot, het bijna-niets van een miniscuul plakje verf, aangebracht op een dia. In de aandoenlijke, lichtelijk onhandige zorgvuldigheid waarmee waardeloze dingen als propjes, vodjes, confetti en andere spullen in labiele formaties of depots als in een soort mini-tentoonstellinkjes worden samengebracht, reflecteert zich telkens de pure, lege act van het tonen. Kleefband of lijnen van papiersnippers markeren de vorm van muren en vensters, en bakenen, zoals de tapijten en de plastic zeilen, plaatsen af waar iets te zien is, hoewel er vaak niet meer te zien is dan deze plaatsen zelf. ‘Rien n'aura eu lieu que le lieu...’ ‘Kunst’ kan voor Tuerlinckx blijkbaar niets beters doen dan een minieme verschuiving aanbrengen in de altijd onzuivere, drukke, babbelzieke leegte die een tentoonstellingsruimte is - een verschuiving die evenwel alles verandert.

Elk afzonderlijk element of ‘ensemble’ reflecteert op zijn manier het gehele gebeuren dat de tentoonstelling is of zou willen zijn. Elk deel omvat het geheel. Een dergelijke consequent doorgedreven tautologie laat niets onaangetast. Door het factum van de tentoonstelling niet zomaar als een evident grondgegeven te beschouwen, maar dit factum overal aan de orde te brengen, treedt er een verijling van het ‘tentoongestelde’ op. Wanneer Tuerlinckx ons een in goudpapier verpakte doos of een kubus van

isomo toont, zijn dit geen minimalistische objecten die ons willen confronteren met de absolute evidentie van hun aanwezigheid. Deze objecten vormen eerder allegorieën van gedroomde aanwezigheden; ze allegoriseren meer bepaald het verlangen van kunstinstituten om ‘echte aanwezigheden’ te presenteren, om deze aan de toeschouwers ‘cadeau’ te doen.[5] Tuerlinckx stelt zich niet terughoudend op tegenover dit verlangen, wil hiertegenover niet kost wat kost haar eigen ‘artistieke visie’ in stelling brengen. Ze assumeert dit verlangen, erkent het als het hare, ontcijfert het, en geeft het zo aan de institutionele ruimte terug: ze bezaait deze ruimte met de tekens van dat diep ingewortelde verlangen een plaats vrij te maken voor het ‘echte ding’. Het is alsof ze deze ruimte overal haast niets anders laat fluisteren dan: ‘aandacht! hier wordt het getoond, hier werd het voor u uitgezocht, gevormd, gegroeid, gekneed, gereconstrueerd...’

Juist zo'n ironische over-identificatie met de retoriek van de ruimte - maar het gaat hier om een ironie zonder zelfgenoegzaamheid, zonder distantie - verhindert dat deze retoriek wordt *ingevuld*. Van haar substantie ontdaan, sorteert ze geen effect meer, maar herhaalt ze enkel nog, in het ijle, haar syntaxis, als een machine die enkel nog zichzelf reproduceert. In het ritme van deze re-productie die geen product die naam waardig aflevert, opent zich de leegte die de ‘tentoonstellingsmachine’ aandrijft, een leegte waar deze, in zijn verlangen plaats te maken voor de Kunst, steeds weer aan voorbij gaat.

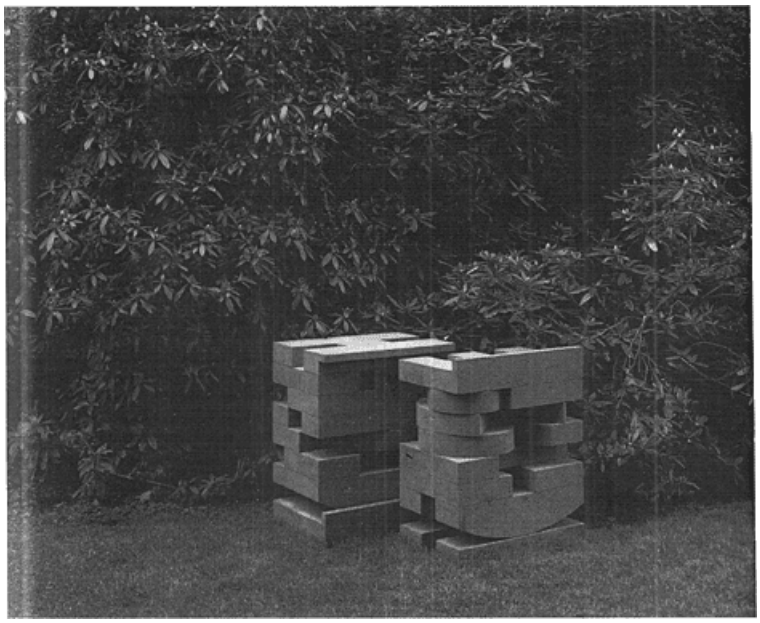
Tuerlinckx verhoudt zich tot de tentoonstellingsmachine met dezelfde tedere luciditeit als tot de menselijke activiteit in het algemeen. In deze laatste stelt ze slechts belang voor zover die wordt onderbroken en zich verliest in een gebaar dat niets oplevert, maar tegelijk, beducht voor dit niets, over dit niets schuift om er een patroon, een structuur, een constellatie rond te weven. Op dezelfde manier affirmeert zij het gegeven van een tentoonstel-

5 Joëlle Tuerlinckx, op. cit. (noot 1).

ling slechls wanneer de act van het tentoonstellen zichzelf even opschort - wanneer die eigenaardige vraag naar zoiets als kunst en het verlangen kunst te tonen zich in zichzelf spiegelen. Zo'n reflectie kan slechts het onherstelbare tekort onthullen van waaruit die vraag en dat verlangen oprijzen, en waarop ze onvermijdelijk blijvend gericht zijn. Dit tekort kan nooit zomaar worden blootgelegd, maar slechts eindeloos worden gecontourneerd door allerhande dingen die hun bestaan enkel lijken te ontlenen aan een oponthoud in het proces van hun verdwijning.

‘We hebben de kunst nodig om niet aan de waarheid te gronde te gaan’: we hebben de kunst nodig om te leren verdragen of zelfs om ervan te leren genieten (maar welk obscuur genot is dit?) dat het Ding dat we telkens weer willen zien verschijnen niets is, en dat derhalve datgene wat we effectief te zien krijgen, altijd teveel is. Tuerlinckx heft dit ‘teveel’ niet op - het is datgene waarvan we leven - maar juist door de accentuering ervan, door een openlijke strategie van proliferatie en acceleratie, laat zij de drukte in zichzelf verstommen zodat die zich openbaart als de echo van een ongehoorde leegte.

De bolletjes die meticuleus op de ruitjes van een keukenhanddoek werden gelegd, trekken slechts onze aandacht omdat er in deze handdoek, het ‘platform’ waarop ze gepresenteerd worden, een gat is dat geen enkele 'herstelling' ooit zal kunnen verdoeze- len. Ze vertellen ons over niets anders dan over die scheur waarvan ze met hun bevallige kleuren de aandacht afleiden, hoewel ze er bij nader toezien zelf allemaal een spoor van dragen in de vorm van een klein gaatje...



Harald Klingelhöller, *Die Furcht verlässt ihren Gegenstand und geht über in Hass*,
Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim, Antwerpen, 1993.
Foto Kristien Daem

‘Hier’ als een afstand.
Omtrent de sculpturen van Harald Klingelhöller

> *Die Innigkeit von Welt und Ding west im Schied des Zwischen, west im Unter-Schied*.
> MARTIN HEIDEGGER, *Aus einem Gespräch von der Sprache*

Eigen aan een sculptuur is haar tastbare, materiële aanwezigheid in de ruimte. Men zou grofweg kunnen stellen dat de moderne sculptuur aanvangt op het moment dat die ruimtelijke aanwezigheid niet langer als een vanzelfsprekend uitgangspunt wordt ervaren, maar eerder als een wezenlijk probleem waarvoor de kunstenaar zich met elk beeld gesteld ziet. De moderne ‘beeldhouwer’ heeft de indruk dat de evidentie van die aanwezigheid, en dus van de *plaats* die het beeld inneemt, in het verleden altijd is vergeten en wil deze plaats dan ook *aan de orde* brengen. Het werk van Harald Klingelhöller kan beschouwd worden als een keerpunt of minstens een subtiele, haast onmerkbare, maar daarom niet minder radicale verschuiving in de aard van deze problematisering.

De problematiek van de plaats lijkt de monumentale sculptuur in de igde eeuw vreemd te zijn. De plaats van een beeld in de openbare ruimte was bij voorbaat gelegitimeerd door zijn politieke, vaak patriottische boodschap of omwille van zijn bijdrage aan de verfraaiing van de omgeving. Ook in openbare gebouwen en musea kon de plaats van de sculptuur nog niet echt tot een probleem uit-

groeien omdat het vooreerst ging om een imaginaire plaats, een plaats die door het beeld slechts werd *voorgesteld*. En een voorstelling is in principe overal thuis, brengt overal haar plaats mee. Een voorstelling, of ze nu mythologisch, idealiserend of realistisch is, kan overal haar 'hier' ontplooien, en dit omdat het een 'hier' van een slechts voorgesteld *elders* is.

Door haar tastbaar en ruimtelijk karakter lijkt de sculptuur beter dan het schilderij geëigend te zijn het leven in zijn levendige aanwezigheid voor te stellen. Maar door haar gebrek aan kleur en tonaliteit, door het banale feit dat het hoe dan ook om dode materie gaat, heeft deze illusie van levendigheid, hoezeer ze ook haar eigen werking wil verhullen, steeds iets van een aandoenlijke geëxalteerdheid die nog uit de meest sobere sculpturen spreekt. Misschien was het mede doordat de religieuze, allegorische en ideologische verhalen hun uitstraling verloren, dat deze theatraliteit in het oog begon te springen. De sculptuur onthulde zich steeds meer als datgene wat ze al altijd was: een versteende irrealiteit die echt wil lijken. Ook de meest realistische en naturalistische sculptuur kan zich niet van deze indruk van 'ouderwetse' theatraliteit ontdoen.

Het modernistische 'hier'

Het paradigma van de voorstelling kreeg reeds in de vorige eeuw, bijvoorbeeld in het werk van Rodin, stevige opdoffers te incasseren. Maar pas in de 20ste eeuw werd het op een radicale wijze ondergraven door de Roemeen Constantin Brancusi. Niet alleen stelde hij het illusionistische voorstellingskarakter van de sculptuur in vraag - 'een sculptuur is een rechtopstaand stuk steen,' zei hij - maar tevens maakte hij, na vele onzekere stappen, een einde aan de scène zelf van de voorstelling door de sokkel achterwege te laten. Zijn beelden lijken geen andere ruimte meer te willen oproepen dan die waarin ze zichzelf bevinden. De *Oneindige kolommen*, en evenzeer de bekende *Poort van de kus* en de *Tafel van het zwijgen*, vormen geen beeld meer in de zin van een imagi-

naire representatie, maar markeren het centrum, de toegang of de omtrek van een ruimte die men ‘sacraal’ kan. noemen, tenminste als men hiermee op niet méér doelt dan op een ervaring van de ruimte die het louter visuele overstijgt: men weet zich opgenomen in een omgeving die men niet in een voorstelling kan objectiveren.[1] Met Brancusi maakt de illusie van een *elders* plaats voor de ervaring van een *hier* dat men evenwel nergens kan aanwijzen.

Een meer recente, niet minder radicale poging om het paradigma van de voorstelling te doorbreken, werd ondernomen door Donald Judd. Het ‘objectivisme’ van Judd staat mijlenver van Brancusi's sacraliteit. Geen stèles meer die naar de hemel zijn gericht en een onbepaalde ervaring van de ruimte opwekken; de nadruk ligt op een van binnen en van buiten overzichtelijk *ding*: een doos met heldere, gemakkelijk meetbare dimensies. Deze doos lijkt gezuiverd van alle metaforische kwaliteiten en is eigenlijk niet meer dan de herhaling van de neutrale tentoonstellingsruimte waarin deze zich bevindt. Hij zou, zoals men niet ophoudt te benadrukken, naar niets verwijzen tenzij naar zichzelf. Judds doos wil doorgaan voor een puur, *concreet* ding dat niets dan zichzelf te zien geeft - denk aan Frank Stella's bekende *What you see is what you see* - en als zodanig een breuk veroorzaakt in de verwijzingssamenhang, het onoverzienbare betekenisveld waarbinnen de dingen steeds aan ons verschijnen.

Met deze koele, ‘onesthetische’ betekenisloosheid wil Judd misschien niets minder dan de esthetische ervaring tot haar wezenlijke kern terugbrengen, namelijk het pure ‘belangeloze welgevallen’ (Kant) aan een stomme aanwezigheid: iets waarvan de betekenis volstrekt onbepaald of open blijft. Dit gebrek aan betekenis van het object maakt het niet tot iets duisters. Integendeel: ik kan er de vorm en de dimensies perfect van vatten. Ik kan het ‘totaliseren’. Juist omdat het niets voorstelt, kan het zo goed -

1 *Oneindige kolom*. *Poort van de kus* en *Tafel van het zwijgen*, Tirgu Jiu (Roemenië), 1937.

hier en nu - door mij worden voorgesteld. Het ding refereert dus niet meer aan een realiteit buiten zichzelf (klassiek illusionisme), en evenmin stelt het mij bloot aan een onbepaalde aanwezigheid die zijn concreetheid overstijgt (Brancusi). Zijn tijd en zijn plaats zijn niets anders dan die van mijn actuele voorstelling.

Door de helderheid die eigen is aan minimal art, heeft men zich in de beschrijving van deze kunst vaak al te zeer laten vangen door de positivistische retoriek van 'brute feitelijkheid', 'protocolzinnen', enzovoort. Maar één en ander is niet zo helder en vanzelfsprekend als het er uitziet. Het valt immers niet te ontkennen - Dan Graham heeft daar bijvoorbeeld op gewezen - dat Judds 'niet-metaforische' dozen hun maagdelijke 'autonomie' of 'zelfreferentialiteit' heimelijk ontlenen aan een *mimetische* component. Hun zogenaamd contextloze puurheid vloeit voort uit de toepassing van industriële procédés, waarbij zowel de planmatigheid en de doorzichtigheid van het procédé als de voorspelbaarheid en de verifieerbaarheid van het resultaat doorslaggevend zijn. Het verschil met de technische rationaliteit is natuurlijk dat Judds praxis 'artistiek' is en dus geen bruikbaar resultaat oplevert. De planmatige opbouw en de transparantie van de constructie zijn een doel op zich; ze worden omwille van zichzelf genoten.

De indruk van absolute 'concreetheid' of 'naakte feitelijkheid' die van Judds dozen uitgaat, berust op een radicale abstractie. Die dozen staan daar zo naamloos en onverschillig voor mij omdat ze geabstraheerd zijn, dat wil letterlijk zeggen: losgemaakt uit de wereld, begrepen als een betekenisveld waarin ik intiem verwikkeld ben. Door die verwikkeldheid krijgt elk ding voor mij een diepte, een gelaagdheid die mij noodzakelijk grotendeels ontgaan. Wat men met Heidegger de 'wereldloosheid' van Judds dozen zou kunnen noemen, komt voort uit de transparantie van hun technische maakbaarheid en reproduceerbaarheid. Hierdoor rest er van ze niet meer dan de puur visuele, klare, actuele perceptie die ik, gestuurd door mijn inzicht in de constructie, van ze heb. Door deze transparantie kan geen enkele betekenis mij nog

buiten mijn wil om vanuit het object toevallen. Ik word niet meer door het object aangezocht. Het is mysterieloos zoals alles wat alleen maar berekenbaar of nuttig is. Maar omdat Judds dozen niet tot *werkelijk* berekenen uitnodigen noch een aanwijsbaar nut hebben, wordt hun wereld- en mysterieloosheid als zodanig voelbaar. Judd ontdoet de *doelmatigheid* die eigen is aan de 'pragmatische', ‘instrumentele’ verhouding tot de wereld, van elk specifiek *doel*. Hierdoor getuigt zijn werk van een mystieke queeste naar een typisch ‘Amerikaanse’, van alle geschiedenis en traditie ontdane transparantie. Problematisch blijft wel dat zijn dozen niet méér de mimetische component van die doelloze, ‘autonome’ transparantie reflecteren. Om die reden neigt Judds verlangen naar concreetheid naar een formalistisch purisme.

De tussenruimte

Het minste dat men in deze context over het werk van een kunstenaar als klïngelhöller kan zeggen is dat, hoewel hij zich eveneens van technisch-constructieve procédés bedient, zijn ‘sculpturen’ zich niet op zo'n vanzelfsprekende wijze aan het oog aanbieden als die van Judd - als ze zich al exclusief aan het oog aanbieden. Dit heeft niets te maken met een zucht naar geheimzinnigheid. Alle elementen in Klingelhöllers werk zijn op zichzelf helder van vorm, maar door de wijze waarop ze op elkaar zijn gestapeld, tegen elkaar aanleunen, zich in elkaar schuiven, vormen ze telkens een complex, gedifferentieerd geheel dat zelfs niet met de grootste verbeeldingskracht tot de eenheid van een visuele *Gestalt* kan worden teruggebracht.

Reeds in de eerste helft van de jaren '80 presenteren Klingelhöllers installaties zich niet als de eindproducten van een planmatig opgezette constructie, maar als de uitingen van een werkzaamheid die zichzelf voortdurend onderbreekt om zich op zichzelf terug te plooien. De verschillende elementen vormen geen constructieve bijdragen tot een afgesloten, geïntegreerd geheel, maar modulaties waarmee het werk zich binnen zichzelf

herhaalt, spiegelt, omkeert, open- en dichtplooit. Het werk lijkt zich te ontbinden in een aantal fragmenten die nog slechts samenhangen door het ritme van hun onderlinge resonantie en uitzaaiing. Hierdoor heerst de indruk dat er eigenlijk niet langer een totaalobject die naam waardig tot stand komt, maar enkel een aantal holle pseudo-objecten die zowel kunnen doorgaan voor presentatiemodellen als voor restanten van een catastrofe. Het ene sluit het andere niet uit: wanneer de constructie immers op haar eigen stappen blijft terugkeren, haar eigen procédés als het ware re-presenteert, repeteert, dan construeert zij niets anders dan haar eigen onttakeling of verbrokkeling.

Vanaf 1985 wordt het constructieprincipe eenvoudiger. Het gevolgde procédé is nu vooral de *stapeling* van overwegend kartonnen bouwstenen, soms bezet met metalen platen of spiegels. Deze bouwstenen, die meestal de vorm hebben van letters of balustrades, houden elkaar overeind - zij het in een meestal schuine stand - doordat ze op of tegen elkaar worden gelegd. Door deze schuine stand maken Klingelhöllers werken niet op een evidente manier aanspraak op de waardigheid of statigheid van de sculptuur, waarvan men in de eerste plaats toch lijkt te mogen eisen dat ze rechtop staat. Haast alle elementen lijken de neiging tot vallen, kantelen of wegschuiven te vertonen, maar in deze gemeenschappelijke neiging verhinderen ze elkaars valbeweging. Het is alsof de dingen zich hier enkel staande houden doordat ze elkaar in hun val ophouden, niet doordat ze op zichzelf tot staan in staat zijn of zich gezamenlijk consequent op een stabiel geheel oriënteren. Elk verticalisme is Klingelhöllers kunst vreemd. De aanblik is er daarentegen één van een ‘zwakke’, horizontale verglijding zonder aanwijsbaar centrum. In zo'n verglijding kunnen verschillende constructies opgenomen zijn, zodat men haast van installaties kan spreken.

Klingelhöllers werk trekt de aandacht niet nadrukkelijk naar zich toe. De kunstenaar kiest blijkbaar voor het stapelen omdat deze activiteit niet in de eerste plaats tot doel heeft zaken op te

stellen of zichtbaar te maken, maar ze ergens *onder te brengen*. Het bordkarton wekt niet alleen vanzelfsprekende associaties op met de bescheiden lichtheid en de voorlopigheid van de maquette, maar ook met het opbergen van dingen. Verre van in de schijnwerpers te worden geplaatst, worden de dingen hier opgeslagen, en dus in hoge mate aan het oog onttrokken. Het is alsof ze klaar staan om te worden opgeladen en afgevoerd of misschien om ooit opnieuw te worden uitgepakt.

Hoewel deze stapelingen inderdaad niet leiden tot wat men zich bij een stevig geïntegreerde constructie voorstelt, vormen hun elementen toch een samenhang die ze op een hechtere manier met elkaar verbindt dan het geval is bij een loutere stockering. Hun over elkaar heen schuiven of ‘vallen’ is ritmisch gestructureerd; hier en daar zitten elementen in elkaar verstrengeld, voegen ze zich naar elkaars vormen als waren ze voor elkaar gemaakt; bijgevoegde elementen, zoals lange metalen staven, wekken de indruk de stabiliteit en de bestendigheid van het geheel te bevorderen, hoewel ze dan weer het ritme ervan kunnen verstoren. Deze introverte stapels - dat maakt ze zo dubieus - blijven hoe dan ook min of meer samenhangende gehelen die ook als zodanig gezien willen worden. Als loutere bergingen zijn ze niet geloofwaardig. Zo staan bepaalde, meestal relingachtige vormen zodanig los tegen de rest aangeleund dat er binnen de installatie meer open ruimte vrijkomt dan een efficiënte opberging zou toelaten.

Klingelhöllers stapels zijn dus zowel te gemonteerd en gecomponeerd als te los om zomaar stapels te zijn. Wat hij ons telkens weer toont, is zoiets als een mislukte of onechte, want al te zeer *geconstrueerde* én al te zeer open opberging. We staan hier voor de paradox van een berging die heimelijk op een bewuste wijze wordt geconstrueerd, zichzelf als berging presenteert: *tentoonstelt*.

Door de grillige en holle vormen van het gestapelde materiaal - letters of ‘traliewerk’ - ontstaan er allerlei tochtgaten die naar het inwendige van de installatie leiden. Toch wordt er geen centrale

crypte gesuggereerd waarrond de elementen zijn samengepakt. ‘Toevallig’, als een secundair effect van het stapelen en rangschikken, ontstaat een niet te localiseren, labyrintische binnenruimte. Er is geen andere diepte in het werk van Klingelhöller dan het gebroken ritme van oppervlaktes die niets anders bedekken dan elkaar, of beter: niets anders bedekken dan hun deficiëntie. Het principe of de ‘motor’ van dit stapelwerk lijkt een oorspronkelijke maar onachterhaalbare onhandigheid in de opberging, een primaire ‘scheefheid’, een onvermijdelijke tochtigheid van de afsluiting, een holheid van de letter die elk constructie-element slechts kan herhalen. Klingelhöllers sculpturen doen niets anders dan afgrenzen, en dit afgrenzen, juist omdat het nooit werkelijk slaagt, blijft uitwaaieren en wordt hierdoor als zodanig zichtbaar.

De balustrade-achtige vormen die Klingelhöller sinds '85 aanwendt, bieden ons een zeker houvast als we willen doordringen tot de aard van deze constructies. Balustrades zijn doorgaans geen constructies waar de blik zich aan vasthecht. Men kijkt er over-, langs- of doorheen. Op zich stellen ze weinig of niets voor. Hun taak is een domein af te bakenen, een grens aan te brengen waarachter iets te zien is. In die zin hebben woorden, zeker wanneer ze neergeschreven zijn, iets van balustrades. Voor zover men ze leest, merkt men ze niet op. Men leest er doorheen: men denkt, verbeeldt, herinnert zich de wereld die ze oproepen. Ziet men de woorden ‘zelf’, dan ziet men niets meer. Men kan zich trouwens moeilijk indenken wat men dan wel zou zien indien men het woord ‘zelf’ zag. Het woord is nooit een loutere gegevenheid. Het is altijd datgene waardoor iets anders aan mij wordt gegeven, aan mij verschijnt, terwijl het zichzelf in die verschijning uitwist. Het woord is dus in zekere zin niets, maar zonder dit ‘niets’, dit onopgemerkt vlies, zou geen wereld aan mij verschijnen. Er is geen verschijning, er is in het algemeen geen ervaring die niet door het ‘niets’ van de woorden getekend, begrensd is. Zodra er woorden zijn - en woorden zijn er al altijd - komt geen ding meer tot mij

zonder dat het niet op één of andere manier *in reserve* gehouden wordt, geborgen wordt. Die reserve, die berging is de onachterhaalbare oorsprong van elite aanwezigheid, de blinde vlek, de onzichtbaarheid die elk zien doorkruist, van binnenuit begrenst én mogelijk maakt.

De letters die Klingelhöller opstapelt, vormen geen semantisch geheel. Terwijl de titel van het werk betekenis genereert, biedt het werk, dat uit de letters van de titel bestaat, geen enkel aanknopingspunt. De betekenis loopt als het ware dood in het werk, dat van de letters enkel een sprakeloze materialiteit overhoudt. Maar omdat het al bij al letters betreft, gaat de stapel toch niet helemaal in een louter zichtbare materialiteit op. Hij blijft de belofte voeden van een mogelijke betekenis. Die belofte schort de zichtbaarheid van de sculptuur telkens weer eventjes op. Juist door de opschorting kan het zichtbare mij, onder mijn visueel voorstellingsvermogen door, blijven bezoeken. Zoals de balustrades vormen deze letters, die elkaars leesbaarheid belemmeren, de grens en het kader van de voorstelling, de ruimte waarbinnen pas iets kan worden voorgesteld en die zelf nooit het object van een voorstelling kan worden.

Een vergelijking met het werk van Judd kan de bevreemdende status van deze grensruimte misschien scherper stellen, Judd wil met zijn dozen niets voorstellen, tenzij die dozen zelf die hij hier en nu voor mij plaatst. En deze dozen vormen in hun helderheid als het ware een model, een paradigma van voorstelbaarheid, van visuele totaliseerbaarheid in het algemeen. Ze verwijzen naar de ruimte van de voorstelling zelf, naar de galerie- of museumruimte waarbinnen er wordt voorgesteld en waarin de toeschouwer zich bevindt. Het voorgestelde lijkt daar slechts te zijn om de ideale voorwaarden van de voorstelling te tonen. Het is alsof Judd gelooft dat de voorwaarden van de zichtbaarheid zelf zichtbaar kunnen worden gemaakt.

Bij Klingelhöller daarentegen is de ruimte van de voorstelling geen voorstelbaar object. Het is geen object van visuele perceptie,

maar de ruimte van een grens, een ‘tekst’ *waar*achter de realiteit niet schuilgaat, maar waarin ze al altijd zichtbaar-onzichtbaar verweven zit. Het weefsel van de grens is nooit ‘hier’ in de zin van een objectiveerbare aanwezigheid, een visuele actualiteit, maar kan slechts oplichten in zoverre het zich aan het oog onttrekt om dan in zijn herhaling, zijn spiegeling te verschijnen. De grens kan strikt genomen nooit tot *stand* komen, maar enkel voortdurend achter zichzelf terugvallen, onder zichzelf wegglijden.

In tegenstelling tot Judds dozen willen Klingelhöllers stapels zich niet radicaal uit elke discursieve samenhang losmaken om het object in het ‘hier’ van zijn naaide aanwezigheid te redden. Maar evenmin gaat het bij klingelhöller om een ‘postmodern’ spel met de irrealiteit van de voorstelling of het teken. Hij toont noch het pure object, noch verwijdert hij het door er een voorstelling, een mimesis, een simulatie, voor te schuiven. Hij toont het object zelf *als* verwijdering; hij toont de stapeling, de bedekking, de spiegeling, de tekstualisering: de structurele vergetelheid waar*in* elk object opduikt. Het discursieve weefsel waarbinnen de wereld als iets vertrouwds aan ons verschijnt, wordt dus niet, zoals bij Judd, weggeabstraheerd, maar ondergaat eerder een verdichting die het doet verstommen. Men denke aan een balustrade die zichzelf niet zou uitwissen ten voordele van het panorama dat zij te zien geeft, maar de aandacht op zichzelf zou vestigen en daarmee opaak zou worden. Zo'n balustrade zou dan de afstand tonen waardoor alles ons zo vertrouwd is, iets van de blindheid die ons doet zien.

Klingelhöllers zowel compacte als losse, zowel zorgvuldig gemonteerde als op of tegen elkaar aan gegooide ‘spreektralies’ (denk aan Paul Gelans *Sprachgitter*) bevinden zich dus inderdaad niet ‘hier’ in de zin van een door mij objectiveerbare, voorstelbare plaats, maar wijzen eerder de omgrenzende, omtrekkende beweging aan die een plaats tot een plaats maakt. Ze laten deze beweging in zichzelf stokken zodat de plaats terugwijkt. Die terugwijking houdt geenszins in dat deze plaats naar een onzichtbaar, geheimzinnig *elders* wordt verbannen, maar brengt ons eer-

der in de regionen van wat Plato in zijn *Timaios* de ‘chora’ heeft genoemd. Het gaat om een *unheimliche* tussenruimte, die nabijer is dan elk probleemloos aan elkaar tegengesteld *hier* en *elders*. Dit *hier* draagt het *elders* in zich; het bergt alles bij voorbaat in zich op opdat het vanuit die berging zou kunnen aankomen: niet vanop een - meetbare - afstand, maar *als* afstand.[2]

Een dubbelsculptuur

In het Antwerpse beeldenpark Middelheim plaatste kïngelhöller tegen de rand van een grote struik rododendrons twee naast elkaar staande letterstapels in lavasteen. Deze dubbelsculptuur bestaat uit de tweemaal acht letters die voorkomen in de bevreemdende titel *Die Furcht verlässt ihren Gegenstand und geht über in Hass*.[3] Deze frase is duidelijk geen beschrijving van het werk, net zomin als van de rododendrons, maar misschien laat ze iets los over het raadsel van hun wederzijdse nabijheid, over de grens die ze zowel uiteen- als samenhoudt.

Deze letterstenen zouden de aandacht op de rododendrons kunnen vestigen door hun ruimte af te bakenen, of ze zouden ze kunnen benoemen, maar ze zijn op elkaar gestapeld. Het zijn letters maar ze zwijgen. Het zijn stenen die zich op een grens bevinden maar ze omgrenzen geen ruimte. Het zijn op zichzelf staande ‘objecten’: zichtbare, tastbare dingen. Toch heeft hun aanwezigheid niets van de evidentie waar bijvoorbeeld Judd naar streeft. Ze ontlenen hun densiteit, hun objectmatigheid immers aan de omstandigheid dat ze als letterconglomeraat *geen* betekenis stichten, als stapeling nauwelijks ruimte creëren. Hun aanwezigheid als object is het restant van een mislukte zelfopheffing, een mislukte onzichtbaarwording. De letters richten zich verstomd voor mij op. Ze zijn als een begrenzing die niets omgrenst en enkel de

2 *‘Hier’ als ein Abstand* is de titel van één van Klingelhöllers sculpturen.

3 *Die Furcht verlässt ihren Gegenstand una geht über in Hass* van Harald Klingelhöller werd in 1993 opgenomen in de verzameling van het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim.

aandacht op zichzelf richt, als een in zichzelf opgerolde afrastering. En dit ‘zichzelf’ is geen klaarblijkelijk visueel fenomeen, maar een onmogelijkheid om te verdwijnen, een onmogelijkheid om zichzelf, zoals men van een woord of een grensteken verwacht, uit te wissen in de wereld die ze laten verschijnen. Niets toont zich hier, tenzij de persistentie van dit ‘niets’ zelf: de altijd veronachtzaamde grens, de steeds veronachtzaamde letters die de dingen in een vertrouwde wereld onderbrengen, maar zelf niet tot die wereld behoren. Deze stapelingen geven slechts ‘gestalte’ aan de opschorting, de interruptie, de eclips van het reële die de voorwaarde is voor elke visuele *Gestaltung*.

Een *Gestalt* wordt gedefinieerd door haar omtrek, haar contouren. Door de contouren kan men iets zien, iets onderscheiden als een object, afgescheiden van iets anders. Zo is het bosje rododendrons zichtbaar door zijn contouren. Maar in de mate dat het bosje zich binnen de vorm van deze contouren laat vatten, wordt zijn donkere ondoordringbaarheid genegeerd. Deze ondoordringbaarheid is hoe dan ook onvoorstelbaar. Elke voorstelling ervan brengt immers contouren aan.

Ook het woord heeft de gezonde taak te onderscheiden. Maar dat doen deze zestien gestapelde letters niet, evenmin als ze in hun hoedanigheid van stenen - zó'als Brancusi's totems en sacrale bouwsels lijken te beogen - hun omgeving zodanig markeren dat deze in haar weidsheid ervaarbaar wordt. Deze twee stapels klappen eerder in zichzelf dicht, zonder zich daarom tot ‘autonome’, ‘zelfreferentiële’ objecten te emanciperen. Anders gezegd: ze vestigen niet de aandacht op het bosje rododendrons, maar stellen zich evenmin zelf op als iets onderscheidens, als in zichzelf afgesloten constructies.

Wat staan deze twee stapels daar dan te doen? *Ze markeren het onderscheid zelf*. Zonder iets af te bakenen zijn ze één en al afbakening: *object geworden grens* die niets betekent, voorstelt, binnen een vorm dwingt, maar enkel haar eigen markering als grens, haar voorstellende beweging herhaalt en juist daardoor

openbreekt en raakt aan wat voorbij elke voorstelling ligt.

Klingelhöllers twee stapels stippen onopvallend de rand aan die ze zelf als visualiseerbare objecten scheidt van het louter onbegrensde, onomkeerbare *reële* dat ook maar het meest bescheiden stukje natuur is. Vandaar dat in deze context zowel het gepraat over 'autonomie' als over 'integratie' een serieuze bezinning over de plaats van een dergelijke sculptuur uit de weg gaat. Wat deze dubbelsculptuur in zijn omgeving, in casu in het reële van dit bosje rododendrons 'integreert', is niets dan de herhaalde affirmatie, binnen de sculptuur zelf, van de grens die beide scheidt.

Deze zelfaffirmatie van de grens kan nooit zuiver zijn. In dat geval zou er niets dan een gapende leegte overblijven. De fascinatie voor de materialileit van de grens verstoort weliswaar het tot stand komen van een *Gestalt*, maar leidt niettemin steeds onvermijdelijk tot een constructie, in Klingelhöllers geval tot een vreemde, kwetsbare stapel leeggemaakte tekens die elkaars leegte afdekken én herhalen.

Hoewel het er in de benadering van kunst nooit om gaat verder te komen maar, om met Heidegger te spreken, 'enkel daar te geraken waar we ons eigenlijk reeds ophouden', kan de vreemde titel van deze dubbelsculptuur ons misschien nog vooruithelpen: *Die Furcht verlässt ihren Gegenstand und geht über in Hass*.

Wanneer alle onderscheidbare objecten wegglijden en nog enkel de blinde grens overblijft die hun verschijnen mogelijk maakt, dan is er sprake van een angstervaring in de meest eigenlijke zin van het woord. De angst is een vrees die een kwalitatieve transformatie heeft ondergaan omdat zij haar object kwijt is: angst is angst voor (het) niets. In de titel is er enkel sprake van de vrees die haar voorwerp verliest, niet van de angst die deze afwezigheid opwekt. Wel is er sprake van haat, en dit omdat misschien - hoe onrustwekkend ook - eerder de haat, de afkeer de motor is van elke samenhangende, presenteerbare constructie, dan de angst. In de angst verlies ik immers volledig mijn greep op de din-

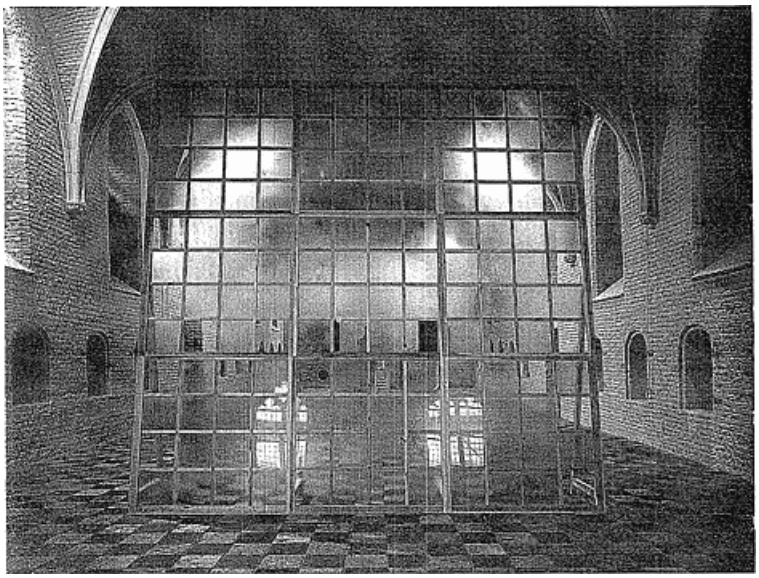
gen. Ik tref mezelf aan in een wereld waarin niets mij nog vertrouwd is. Ik ervaar enkel nog dat ik er, zonder aanwijsbare grond, in *geworpen* ben. De vrees vlucht voor de angst, wendt zich af van deze *unheimliche* ervaring waarin de wereld *als zodanig* verschijnt en hecht zich vast aan de onderscheiden dingen. De vrees maakt het aldus mogelijk dat ik me op een 'zorgzame' en dus ook 'constructieve' en 'creatieve' manier met de dingen kan inlaten, maar daarom berust ze niet minder op de ontkenning van een ervaring die oorspronkelijker is. De vrees is een 'oneigenlijke en voor zichzelf als zodanig verborgen angst'.[4] Vrees is dus zoiets als haat tegenover de angst en de wereld die hij opent, namelijk een wereld die *pure openheid* zou zijn, een grenzeloze aanwezigheid zonder dat daarin nog iets *als* iets kan worden onderscheiden.

Die Furcht verlässt ihren Gegenstand und geht über in Hass - elk voorwerp kan tot iets voorwerploos worden. Als ondoordringbare, nooit restloos tot kijkobject herleidbare aanwezigheid is het bosje rododendrons geen *Gegen-Stand*, geen voor-werp. De angst die hierdoor sluimert, bezweert Klingelhöller door een voorstelling noch door een reorganisatie van de plaats. Toch wendt zijn dubbelsculptuur zich als constructie onvermijdelijk af van het ongrijpbaar reële van de plaats waar het postvat. Om wat te doen? Enkel om die afwending zelf te belichamen, enkel om zich tot de onenigheid, de afkeer, de vrees voor de angst, ja de haat te bekennen die in elke constructieve creatie wezenlijk in het spel is.

Het werk affirmeert de grens als grens en laat daardoor oplichten wat voorbij elke grens ligt. De titel duidt de haat aan waarin elke grens wortel schiet, en ondermijnt daarmee meteen het vanzelfsprekende, geruststellende karakter van de grens. Het contrast tussen een dergelijke 'existentiële' uitspraak en het ogenschijnlijk 'koele neominimalisme' van deze dubbelsculptuur is dan ook

4 Zie Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, § 40.

slechts schijnbaar. De titel herhaalt de ontgrenzende grens die het werk zelf is. Hij herhaalt de aanhalingstekens waarmee reeds het werk zijn *hier* heeft geborgen. Het gaat daarbij niet om een pure vergrendeling. Slechts binnen deze aanhalingstekens kan het *hier* van de plaats aankomen zonder dat wij het gebeuren van die aankomst kunnen plaatsen. Elk commentaar is van meet af aan in de open-gesloten ruimte van die aanhalingstekens opgenomen.



Sylvie en Chérif Defraoui, *Tragelaph*, de Vleeshal, Middelburg, 1990.
Foto Wim Riemens

Het monster, zijn kader. Een installatie van Sylvie en Chérif Defraoui

> *... présence au fond de l'absence, jour inexorable sur lequel se lèvent et se couchent tous les jours*.
> MAURICE BLANCHOT, *La littérature et le droit à la mort*

Slechts enkele meters van de toegangspoort van de Vleeshal staat een vijftal graden naar achter gekanteld houten raamwerk van zes bij zes meter.[1] Het 'venster' is onderverdeeld in 144 vierkante glasraampjes, die ongeveer even groot zijn als de witte en zwarte tegels van de Vleeshal. Door de weerkaatsing van het licht dat de Vleeshal binnenstroomt, kan de bezoeker er aanvankelijk nauwelijks doorheen kijken. Verderop staan drie rechthoekige plakkaten opgesteld, gemonteerd op draagbaren, zoals de Maria-iconen die men in koptische processies ronddraagt. Op de plakkaten staan doorgestreepte, slechts met grote moeite leesbare namen van mythologische monsters, bijna alle ontleend aan Borges' *Boek der denkbeeldige wezens*.

1 In de lente van 1990 presenteerden Sylvie en Chérif Defraoui de tentoonstelling *Tragelaph* in de Vleeshal te Middelburg. Bovenstaande tekst is het resultaat van een maandenlange, aan de realisatie van de tentoonstelling voorafgaande correspondentie met de kunstenaars. Hij werd 'parallel' geschreven, dit wil zeggen terwijl de installatie voorbereid werd.

Hoe dit venster te begrijpen, dat ons vooral het licht laat zien dat het terugkaatst? Het venster zou ons in de diepte mee moeten voeren maar toont ons vooral zijn lichtend oppervlak. Het zou onze blik moeten richten op het donkere en vergetene maar laat ons vooral de klaarte zien die het zelf brengt. Wat dit venster biedt, is niet zozeer een beeld van wat daar ergens, verblind door de nacht, rondzwerft, maar de blindheid van een dag waarin alle diepte vervaagt. Alleen daar waar het glas ontbreekt, geeft de ruimte, perspectiefloos, fragmenten van haar ware diepte prijs.

Het venster lijkt een enorme uitvergroting van Albrecht Dürers poortje, dat ons de wereld zo getrouw mogelijk in zijn heldere, perspectivische ruimtelijkheid wil aanbieden. Maar over de poort van Sylvie en Chérif Defraoui hangt een vreemde sluier, een sluier die niet zomaar - een bekende list om het geheim te vergroten - het vlak van de voorstelling verduistert, maar eerder het teveel, het exces aan licht ervan onthult. Net zomin als het verduistert, tracht dit indrukwekkende kader het verschijnende tot in de verste uithoeken te achterhalen. Het wendt geen trouw voor aan de nacht door zichzelf, het hinderlijke teveel dat het is, te verdoezelen, maar openbaart zijn eigen volle gewicht, affirmeert zijn eigen spiegeling, de ‘waanzin van de dag’ die het brengt: een scène waarachter en waarnaast alles naar een onzeker rijk van schaduwen wegschuift. Dit kader, paradigma van de voorstelling, wordt hiermee - maar is dit mogelijk? - tot een soort *monster*, een toonbeeld van de vergetelheid die elke voorstelling brengt.

Het monster op de grens

Geen enkele voorstelling of openbaring is denkbaar zonder dat er talloze dingen in een afgrond worden gegooid. Elke openbaring heeft derhalve iets ‘monsterachtigs’. Er zijn dan ook vaak letterlijk monsters in het spel - daarvan getuigt niet in het minst de Openbaring van Johannes. Deze monsters kunnen uiteenlopende rollen vervullen. De vier Beesten, die in de Apocalyps figureren, bewaken de Almachtige, bezingen zijn glorie en geven met hun

talrijke ogen uitdrukking aan zijn alziendheid. Tevens begeleiden ze het Lam bij het verbreken van de eerste vier zegels. Op hun bevel springen uit die zegels paarden te voorschijn die het mensengeslacht met rampen moeten teisteren. En de wraakengelen die zeven gruwelijke plagen over het mensengeslacht brengen, doen in monsterachtigheid niet onder voor het Beest dat ze bestrijden. Eer het Hemelse Jeruzalem wordt gesticht, eer de uitverkorenen kunnen genieten van de volmaakte harmonie en 'kristallen' helderheid van zijn orde, is de wereld door de hel gegaan van een oorlog waarin aan beide kanten monsters streden.

Ook in het Oude Testament spelen monsters een ambivalente rol. Hun afschrikwekkend voorkomen zet de glorierijke uitstraling van Jahweh kracht bij, maar vormt, door zijn meduserend effect, tevens een obstakel (Isaias, 6:1). Dit obstakel is een beproeving die men moet doorstaan om Gods zegen waardig te zijn. In deze beproeving kondigt zich reeds Zijn Rijk aan. Het monster is in die zin steeds een *monstrum*: een (voor)teken. De vier geweldige Beesten in de visioenen van de profeet Daniël staan voor de vier nakende goddeloze koninkrijken, die evenwel de grondslag leggen voor het koningschap der heiligen.

Hoewel de ambigue initiatiefunctie van het monster na de komst van de Messias is vervaagd, bezet het monster in de middeleeuwse, christelijke architectuur dezelfde plaats als in het Oude Testament.[2] Het monster, en trouwens het dier in het algemeen, doet dienst als drager of als omlijsting. Zetels, relikwieën, kroonluchters en grafmonumenten laat men graag ondersteunen door zittende, slapende of neergehurkte dieren. In de kerken liggen monsters vaak verpletterd onder de voeten van een stralende, serene figuur. Maar ze verschijnen vooral in de portalen, op de kapitelen, de friezen en de kroonlijsten. Ze slingeren zich rond een pilaar of omringen de zegevierende Maagd of de Messias op het timpaan. Zeker wanneer ze langs de kroonbogen en de bovendorpels kronkelen, is het dui-

2 Zie Victor-Henry Debidour, *Le Bestiaire sculpté en France*, Arthaud, Parijs, 1961.

delijk dat ze als een voorhal dienen, een weelderig maar streng afgebakend grensgebied dat de gelovige toegang verleent tot een ruimte die vervuld is van Gods aanwezigheid.

Het monster is een wezen van de drempel. Het is een grenswachter voor wie zelf de toegang verboden is en die de bezoeker op zowel feestelijke als grimmige wijze verwelkomt. Deze specifieke plaats van het monster hangt samen met zijn wezenlijke aard. Het monster is het teken van een *mislukte transcendentie*. Het is een schepsel dat de grenzen van het aardse te buiten wil gaan terwijl het, vanwege zijn ongeduld en eigengereidheid, niet in de hemel wordt toegelaten. Vervreemd van de aarde, teruggeworpen uit de hemel, blijft het als het ware doelloos tussen beide in hangen. Het monster is een heterogeen wezen. Het kan zichzelf verdelen en vermenigvuldigen, zichzelf verzwelgen en weer uitscheiden; het kan zich aan andere wezens koppelen, waarna die eenheid opnieuw uit elkaar kan vallen. Heel deze 'tegennatuurlijke' onrust wijst op de roemloze transcendentie die zijn lot is. Onophoudelijk wil het aan zichzelf ontstijgen, in het andere opgaan, maar telkens weer wordt het veroordeeld tot het rondtollen in zijn eigen razernij. Steeds weer heeft zijn zucht om de ketens van het zinnelijke te doorbreken een versplintering, een verstening of een tegennatuurlijke aanwas van die zinnelijkheid tot resultaat. Deze buitensporige, onverzadigbare zinnelijkheid lijkt een straf maar is tevens een wanhopige wraak voor de geweigerde opname in de hemelse heerscharen.

Het Rijk van het Licht kan slechts gevestigd worden door een onverbiddelijke scheiding tussen de waarheid en de leugen, de goeden en de slechten, de levenden en de doden. Aangezien het monster in de voltrekking van die scheiding een niet onbelangrijke rol speelt, kan het niet zonder meer in de afgrond worden weggeworpen. Ook al wordt het uitgerangeerd, telkens duikt het weer op als onrustbarend (lit)teken van die scheiding. Halstarrig komt het ons herinneren aan het geweld waarzonder de goddelijke orde zich nooit had kunnen installeren.

Het monster is een onsamenhangend, verscheurd wezen, maar gruwelijk aan het monster is pas dat het niet *helemaal verscheurd* is. Het verscheurde hangt nog op een obscure wijze samen. Het monster staat dan ook niet voor het louter ongebondene, maar is eerder het valse, groteske model van de eenheid. Het hoort in de chaos noch in de orde thuis, onthult nu net de kloof waarmee de orde zich van de chaos scheidt, en gooit er zich overheen.

De orde zelf dekt het geweld van de scheiding af en laat deze nog slechts nasmeulen in haar periferie. In de middeleeuwse, zeker in de gotische kerken, wijst alles erop dat de strijd is beslecht. De orde ligt vast en binnen de marges die hen worden toegestaan, krioelen en vechten de monsters alleen nog onder elkaar.

Deze orgiastische taferelen hebben een onmiskenbaar moraliserende functie. Het zijn allegorieën van de menselijke ondeugden of uitbeeldingen van de helse straffen die met deze ondeugden corresponderen. Het is boeiend om te zien hoe dit danteske symbolisme in de loop van de Middeleeuwen steeds meer een puur, ‘onschuldig’ spel van arabesken wordt, een eindeloos uitgesponnen weefsel van dieren, planten en monsters die door mathematische curves en spiralen zowel van elkaar gescheiden als met elkaar verbonden worden. Op zo'n feestelijke wijze teruggedrongen biedt het monster aan de godheid de serene, onschuldige omlijsting waarbinnen Hij zich totaal ongestoord kan openbaren.

Er zijn evenwel culturen waar het monster een heel ander lot beschoren is. Zo bijvoorbeeld bij de Afrikaanse Lele (Kasai, Zaïre).[3] Bij dit volk gaat het niet om een schrikwekkende hersenschim maar om een bepaalde diersoort: het kleine schubdier. Monsterachtig aan dit dier is dat het alle categorieën transcendeert volgens welke de Lele het dierenrijk onderverdelen. Doordat het zowel in het water als in de bossen leeft en bovendien

3 Zie Luc de Heusch, *Le Sacrifice dans les religions africaines*, Éditions Gallimard, Parijs, 1986, voornamelijk het hoofdstuk ‘Chacun chez soi’.

zoals de mens slechts één jong per keer werpt, wordt het beschouwd als een grenswezen dat overal en nergens thuishoort: een ‘taxonomisch monster’. Enerzijds is het schubdier door zijn polyvalentie een symbool van de eenheid van de kosmos, anderzijds bedreigt het die kosmos omdat het de grenzen waarop zijn orde is gebaseerd niet eerbiedigt. Deze voortdurende transgressie maakt van het dier een *sacraal* wezen dat met een mengsel van afkeer en ontzag benaderd wordt. Volgens de Lele biedt het dier zich ‘vrijwillig’ aan zijn jagers aan om gedood te worden en nadien in stukken gereten en verdeeld te worden. Deze rituele deling en verdeling herstelt de orde doordat de verschillende sferen van de kosmos opnieuw van elkaar worden gescheiden.

De scheur waardoor de kosmos in helder en welonderscheiden kaders uiteenvalt, is voor de Lele geen voldongen feit maar moet telkens weer op rituele wijze worden aangebracht. Het monster speelt hier niet de rol van een knecht die na zijn onfrisse taak naar de marge van het sacrale wordt verstoten, maar is het hoofdpersonage. Door zijn gewelddadige dood schenkt het schubdier de Lele de orde terug, maar scheidt hen daarmee tevens van het sacrale. Dit dier, dat alle kaders doorkruist, is het grenzeloze dat alleen kan worden benaderd door het te begrenzen. Pas binnen het kader van die begrenzing verschijnt het als een monster: als schaamteloze verbinding van het reeds verdeelde.

Met de slachting van het dier herhalen de Lele de oprichting van hun kosmische en maatschappelijke kaders, herhalen zij het geweld dat constitutief is voor elk leefbaar gemeenschapsleven en ook het verlies dat met dit geweld gepaard gaat. De ‘overwinning’ op het monster - dat weten de Lele - maakt niet de weg naar het heil vrij, maar sluit eerder de toegang af. Alleen op het verblinde, ‘incestueuze’ moment van de moord zelf raken de Lele even die ‘andere’ wereld aan, terwijl deze op datzelfde moment in hun handen uiteenvalt.

Terwijl de Lele met de doding, verdeling en gezamenlijke verorbering van het monster meteen ook afstand doen van het sacrale,

wordt de christen de ruimte van het sacrale binnengeleid door een portaal van reeds bedwongen, machteloos brullende monsters wier razernij en tandengeknars zich volledig naar de goddelijke geometrie hebben gevoegd. Bij de Lele verdwijnt het transcendente, slechts even in die verdwijning oplichtend, in de klaarte die de orde, de verdeling brengt. In het christendom kan de openbaring pas plaats hebben wanneer de verdeling zich reeds voltrokken en gestabiliseerd heeft. Het kader staat vast en enkel een reeks zielige, gekleineerde monsters, meegevoerd op de golven van een arabeske, herinnert aan de pijnlijke scheuring waaraan het kader zijn stabiliteit dankt. De scheur heeft zich gedicht of, wat hetzelfde is, zij verschijnt enkel nog in een ‘gespiritualiseerde’ vorm: als de reine wonde van het Lam, waarin alle bloed tot rust is gekomen.

Het monster, doodgeboren in zijn venster

Wat komt ons daar tegemoet, in de diepe ruimte achter dit enorme kader? Wat verbergt dit kader in het licht dat het werpt? In geen geval iets totaal anders dan zichzelf, in geen geval zijn tegengestelde. En misschien - hoewel het er de schijn van heeft - helemaal niet iets dat zich, hoe versluierd ook, *tegenover* of *achter* het kader zou bevinden en via een initiatie in een geheime code te voorschijn zou kunnen worden geroepen. Wat daar vanuit de verte op het kader afstevent, is het *zelfde*: kaders en nog eens kaders, wandelende of ronddobberende kaders. Ze lijken op te doemen vanuit een oeroud religieus verleden. Zoals de iconen in de koptische Kerk zijn ze bevestigd op draagbaren die in processies worden rondgedragen. Van een afstand bekeken, kunnen ze dromerige associaties oproepen met een ver verleden of met verre streken waarin het christendom nog niet is verbleekt tot een aantal morele regels en sentimenteel-humanitaire bekommernissen, maar nog hoofdzakelijk drijft op een passionele cultus waarin het mysterie van de incarnatie zich telkens weer hernieuwt. Een nauwkeuriger blik roept onze nostalgische verbeelding evenwel al vlug halt toe. Wat van deze iconen rest zijn *woorden*. Het lijkt

wel alsof deze kaders rondzwerven in een onzeker grensgebied waar een iconische en een iconoclastische traditie elkaar doorkruisen.

Zoals bekend, verwerpt de joodse traditie elke zintuiglijke voorstelling van Jahweh. Elk beeld kan slechts een valse, misleidende voorstelling zijn van een God die in een absolute transcendentie terugwijkt. Alle religieuze beeldvorming getuigt binnen deze optiek van een primitief fetisjisme, van een incestueus verlangen naar een vleselijke Aanwezigheid. Het joodse beeldverbod houdt de verzaking in aan elk idool dat de afstand ongedaan zou willen maken die door de Schrift en zijn Wetten is ingesteld. Vandaar een gebod tot sublimatie die aan elke imaginaire vereniging verzaakt en trouw blijft aan de Onvoorstelbare in een eindeloze lezing en interpretatie van de letter. In die sublimatie wordt de beangstigende gaping die het verbod op de 'moeder' heeft achtergelaten, gespiritualiseerd tot een symbolisch gemarkeerde afwezigheid. De afgrond van de moeder wordt de lege tempel van de Vader.[4]

Hoe verhouden deze op draagbaren gemonteerde kaders zich tot dit, ongetwijfeld grof geschetste, paradigma? Een iconoclastisch moment is ze in elk geval eigen. De plaats die bestemd is voor iconen, is bezet door namen. Het gaat evenwel niet om heilige, goddelijke namen, maar om namen van *monsters* - Behemoth, Centaur, Salamander, Uroboros,... Gesuggereerd wordt dat de ultieme referent van de religieuze cultus een buitensporige zinnelijkheid is (Aptalos, de Harpij...), dat de cultus haar aantrekkingskracht dankt aan deze zinnelijkheid die ze evenwel verbiedt. Deze iconoclastische iconen ensceneren als het ware dit verbod. De monsters zijn ineengeschrompeld tot linguïstische tekens. En alsof dit nog niet volstond, werden ook hun namen in de lengte doormidden gebroken. Door deze excessieve doorvoering, deze verdubbeling van het beeldverbod gaat even-

4 Zie Jean-Joseph Goux, *Les Iconoclastes*, Éditions du Seuil, Parijs, 1978, voornamelijk het hoofdstuk 'Moïse, Freud, la prescription iconoclaste'.

wel het reinigende effect ervan verloren. In hun gebrokenheid verliezen de woorden hun louter abstract-ideëel karakter en metamorfoseren tot een amalgaam van restanten die enkel door een nog net leesbare betekenis hun samenhang behouden. Zo verkrijgt het monster in de verdubbelde censuur opnieuw een materiële, zij het doodse aanwezigheid. De kloof, de leegte middenin de monsternaam is het onrustbarende spoor, het al te zinnelijke teken van het verworpen zinnelijke.

De monsters blijven dus voortspoken in hun dubbele doorschrapping. Ze blijven - het is hun wezenlijke aard - hun 'puristische' ontkenning overleven. De verstarde hiërogliefen waarin ze ons aanstaren, ondergraven de spiritualistische ambities van het iconoclasme, zeker wanneer deze onwezenlijke restanten tot iconen worden verheven. Dit kan een versie lijken van de christelijke list: het vertrapte, het verworpene wordt vergoddelijkt. Het door de wrede Wet doorkerfde vlees wordt een ongeschonden mystiek lichaam. Maar van een dergelijke helende verrijzenis is hier geen sprake. Uit zijn dubbele negatie keert het monster geenszins heelhuids terug. Het monster is nu net de eeuwige persistentie, de voortdurende reïnscriptie van die negatie die het steeds naar de marge van de religieuze openbaring wegduwt.

Deze doorgestreepte monsternamen ontregelen naast het iconoclastische paradigma ook het christelijke, iconische paradigma. De christelijke icoon (bij de kopten gaat het meestal om de Moeder-Maagd) kan pas verschijnen binnen de strakke omgrenzing, het kader dat de wet haar heimelijk heeft toebereid. Het geweld dat voor de installatie van dit kader noodzakelijk is, blijft evenwel steeds verborgen achter datgene wat zich binnen dat kader reveleert. Van de uitstotingen, vonnissen en verbanningen die de oprichting van het kader noodzakelijk met zich meebrengt, is op de icoon zelf niets af te lezen. De icoon is er juist om dit alles met een imaginair beeld van heelheid toe te dekken.

Verschijnen er op de plaats van de icoon monsters, dan kan dit slechts betekenen dat het geweld van het kader binnen het kader,

in het beeld zelf binnenbreekt. De maagdelijke icoon wordt dan door haar verloochende marge doorsneden. De scheur die de dag van de nacht, het kader van zijn *andere* scheidt, begint zich binnen het kader te vermenigvuldigen.

Maar het gaat hier niet zomaar om een ontmaskering. De 'zuivering' die ten grondslag ligt aan de sereniteit van de voorstelling, kan zelf nooit zomaar worden voorgesteld. Het monster kan slechts verschijnen, het kan slechts 'heiligschennend' de plaats van de icoon bezetten, in zoverre het reeds werd getemd in zijn enscenering, zijn mythologie, zijn iconografie, zijn boekstaving: in de onwezenlijke klaarte van zijn inkadering. De *cultuur* van het monster is even oud als het monster zelf. Het is een ijdele ambitie om het monster te willen ontdoen van zijn valse ensceneringen. Dit kan slechts tot een zoveelste groteske enscenering leiden. In de intentie door de spiegel te stappen en naar de bodem van de scène af te dalen, glijdt men algauw af naar het meest onbezonnen illusionisme.

Het geweld van de openbaring, haar 'monsterachtige' component, heeft zich al altijd versluierd. Dat is het geheim van het stabiele kader en zijn trefzekere scenerie. Het kader heeft geen ander fundament dan het zichzelf altijd al vergetende geweld van zijn oprichting en afpaling. Pas door deze vergetelheid opent zich de scène waarop het geweld kan worden 'herinnerd'. Onmogelijk om dit proces, deze processie halt toe te roepen. Onmogelijk om achter de coulissen van het theater te grijpen en de bedrieglijke gelaagdheid van deze scenerie weg te krabben. De mythologische naam mag dan het monsterachtige tot een onwerkelijke, krachteloze allegorie maken waarin alle gebrul volledig is verstomd, dit houdt niet in dat het doorstrepen van de naam een einde aan dit bedrog maakt. Deze extra-iconoclastische daad legt geen achterliggende realiteit bloot. De doorstreping van de naam toont niets anders dan de doorstreping, de eclips die de naam zelf reeds is. De naam verschijnt dan niet langer als een sereen, verinnerlijkt herinneringsteken, maar als de getuigenis van iets wat in elke be-

tekening wegvalt, wat zich in een onbepaalde diepte verwijdert. De lexicale eenheid van de naam, zijn cultuurhistorische herkenbaarheid, valt uiteen in een reeks breuken die nog slechts naar de gebrokenheid, de structurele deficiëntie van elk kader refereren.

Zo is het dat de monsters ‘naderen’: in het ritme van een ingekaderde en gebroken schriftuur. Enerzijds wordt de hardhandige wegschrapping, die de serene ruimte van de voorstelling opent, door deze schriftuur binnen die ruimte ingeschreven. Deze herhaalde aanstreping van haar openingsgeweld verhindert de voorstelling zich als een stabiel en in zichzelf gesloten geheel te presenteren. Maar deze middendoor gesneden namen affirmeren tevens hoe de voorstelling zich achteloos over haar eigen monsterachtige scheur heen weeft. Al bij al zijn deze letters geen stigma's. Het zijn geen authentieke getuigenissen van een oerscène, maar koude, uitdrukkingsloze ornamenten van de vergetelheid. Dat ze als iconen worden gepresenteerd, wijst derhalve niet op een nostalgische enscenering die het verstoten monster aan de vergetelheid wil ontrukken, maar markeert de fataliteit waarmee het monster blijft dringen naar het licht waarin het zich onherkenbaar verstrooit. Het monster is de obscure, verblinde aandrang van het *onmogelijke*, van datgene wat slechts kan bestaan op de scène van zijn verbanning, op de scène *waarnaar* het werd verbannen. Het is niet het geheim dat het kader verbergt of toont, maar zijn vertoon, zijn ‘demonstratie’ zelf, de grondeloze farce die zijn voorstelling is.

Het venster, een overlevend monster

Hoe de diepte van de scène zelf te beschrijven zonder haar spiegel te breken? Hoe een venster te beschrijven zonder meteen te wijzen op datgene wat het reveleert, verbergt, juist door zijn verberging reveleert? Hoe het verschijnen *als* verschijnen, hoe de kunst recht laten wedervaren?

Kunst is geen apocalyps, maar onderbreekt de apocalyps in zijn enscenering. Kunst is geen verschrikking, maar enkel haar ‘juist

nog te verdragen begin' (Rilke). Maar een zuivere scène zonder achterkant, een zuivere aanvang zonder dat er zich iets aankondigt, is ondenkbaar. Vandaar dat kunst steeds tot op zekere hoogte de openbaring speelt, mimeert, citeert, enzovoort. Dit is de grond van haar wezenlijk misleidend, ironisch - Nietzsche zou zeggen: 'vrouwelijk' - karakter. Het verklaart ook waarom de kritiek zich algauw verliest in allerlei symbolische, religieuze, alchemistische en andere interpretaties, en dus de neiging heeft om over alles te spreken behalve over de kunst 'zelf'. Maar de ongenuanceerde verwerping van dergelijke 'extra-artistieke', 'literaire' benaderingen wijst vaak op een verkrampt formalisme dat zich aan een dogmatisch autonomiebegrip vastklampt. Alle kunst is structureel getekend door een moment waarop ze zich laat afglijden in het andere dan zichzelf. Het heeft geen zin puristisch voor deze afglijding terug te deinzen. Vruchtbaarder lijkt het haar *na te spelen*, met alle risico's vandien. Eenvoudig gesteld: men moet het onderwerp absoluut serieus nemen, het geciteerde opnieuw citeren, zij het vooral om de unieke manier te ervaren waarop het zich in zijn verschijnen breekt en plooit.

Het grote venster in de Vleeshal is vierkant. Voor Plato, trouw aan Pythagoras, is het vierkant de volmaakte realisatie van de idee. In dezelfde geest wordt het vierkant in de christelijke en islamitische tradities beschouwd als de incarnatie van de goddelijke volmaaktheid. Het is de meest hoogstaande vorm die het geschapene, en dus het *begrensde*, kan bereiken. Het vierkant en het getal 4 spelen een belangrijke rol in de Apocalyps van Johannes. Maar in dit boek duikt nog het meest het getal 12 op. Het Hemelse Jeruzalem, dat uit de hemel neerdaalt, telt 12 poorten en even zovele engelen om deze te bewaken. De Stad rust op 12 grondvesten en huisvest de 12 stammen van Israël. Terwijl het getal 4 de aardse perfectie symboliseert, is 3 het getal van de hemel. De vermenigvuldiging van beide houdt dan ook de voltooiing in van het aardse door het goddelijke, de absolute revelatie en purificatie van het lagere door het hogere.

Sylvie en Chérif Defraoui hebben het venster verdeeld in 9 vierkanten, waardoor zijn omtrek uit 12 delen bestaat. Door de bijkomende verdeling van elk van die vierkanten in 16 kleine glasramen, zijn er in het totaal 144 glasramen, een getal dat eveneens het Hemelse Jeruzalem beheerst. De bekeerling Paul Claudel noemde dit getal ooit het 'geometrische paradijs'.

Maar wat is zo apocalyptisch, zo *openbarend* aan dit venster? Wat is de aard van zijn helderheid? Het licht dringt slechts aarzelend door tot de diepte van de ruimte achter het venster. Eerder beneemt het ons, doordat het als een haarfijne nevel het venster blijft omspelen, het zicht op die diepte. Maar anderzijds is het door die sluier van licht dat die diepte als diepte kan verschijnen, dat ze iets onbepaalds, onmeetbaars krijgt. Het is alsof het doorschijnende oppervlak van de Hemelse Stad zich naar ons toe heeft gekanteld, waardoor haar fundamenten vervagen, maar tegelijk voor het eerst als zodanig verschijnen: als de duistere ondergrond, het *andere* van de Stad, de *andere scène* van de openbaring. Deze beweging onderbreekt de volheid en de continuïteit van haar straling. Het licht van een Stad die geen nacht meer kent (Openbaring 21, 25), werd van haar eigen bodem losgemaakt en werpt zich op als een scherm waarachter die bodem zich onthult als iets nachtelijks.

Een dergelijke enscenering van de scheiding, van een verwijdering of verwijding binnen de revelatie, heeft iets melancholisch. Het is dan ook niet toevallig dat dit vierkant, onderverdeeld in 3 maal 3 vierkanten, in zowel de westerse als de oosterse traditie bekend staat als het 'magische' vierkant van Saturnus.[5] Saturnus is het melancholische teken bij uitstek. In de alchemie beheerst het volledig de donkere, voorbereidende fase van het werk. In die fase wordt de onzuivere *materia prima* nog niet lichter gemaakt of 'gesublimeerd' maar gaat ze juist over tot een gro-

5 Voor meer informatie over alchemie, zie Jacques Van Lennep, *Alchemie, bijdrage tot de geschiedenis van de alchemistische kunst*, Gemeentekrediet, Brussel, 1984.

tere contractie; ze wordt nog zwaarder en donkerder en begint hierdoor te ‘verrotten’ en te ‘ontbinden’. Het is pas door deze voorafgaandelijke *putrefactio* dat zich nadien een zuiver gesteente kan uitkristalliseren. Dit proces wordt de nigredo of de ‘scheppende dood’ genoemd. Wanneer deze ‘stervende’ materie in een ‘baarmoederlijk’ vat wordt verzameld, kan ze zich opwekken tot een prenatale levensvorm.

Een dergelijk proces speelt zich volgens de alchemisten reeds af in de natuur, in de ‘fusis’ zelf, en dit op moeilijk bereikbare plaatsen, bij voorkeur diep in de ‘schoot’ van de aarde, vaak bewaakt door een monster, meestal een draak of een slang. Niet zelden wordt deze duistere beroering van de materie *geïdentificeerd* met het monster. Het monsterachtige is dan zoiets als het vormloze dat zich vormt, de bodem die zich in en vanuit zichzelf roert, die zich in zichzelf samentrekt, zich op zichzelf plooit en hierdoor een primitieve inwendigheid, een geheime diepte creëert. De alchemistische emblematiek van het monster is misschien niet meer dan een poging dit *unheimliche* gebeuren, dat een smerige parodie op de Schepping lijkt, in de geruststellende vorm van herkenbare beelden te bezweren.

Het mythologische paradigma van dit proces, van deze plooiing die nog niets reveleert, nog niets representeert, maar enkel, door haar te verzegelen, de ruimte van een mogelijke revelatie opent, is Saturnus. Saturnus verzwelgt zijn eigen kinderen, weigert hen het licht. Hij brengt niets ter aarde dat hij niet meteen weer in zijn voorwereldlijke smeltkroes terugneemt. En wanneer hij uiteindelijk de verwekker blijkt van degene die het licht der beschaving brengt (Jupiter), wanneer zijn ingewanden uiteindelijk het voorhof van de cultuur blijken, dan is dat ondanks zichzelf. Zoals elk monster zélf zonder toekomst, graaft Saturnus de holte uit waarin de toekomst zich belooft. Die nacht van vergetelheid waarin hij alles samendrukt, vormt reeds het model, de *moule* van het heldere, olympische kader. Maar deze dag die al door de nacht werd voorbereid, wordt door de dag verworpen als was hij een loutere,

lege nacht. Jupiter werpt Saturnus in de duisternis.

De melancholie van het grote glasraam lijkt erin te bestaan dat het die monsterachtige, vraatzuchtige nacht wil ontsluiten, alsof het de archaïsche sluiting waarin alles zich opent - maar door het heldere licht van die opening vergeten wordt - wilde achterhalen. Het glasraam weigert, onderbreekt voor een deel het licht om het terug te kaatsen, om het te laten *zien*. Aldus zelf tot zichtbaarheid gedwongen, onthult het licht zich als iets donkers, als een grens waarachter het verschijnende steeds wegvalt.

De melancholische component in het iconoclasme is duidelijk. Het iconoclasme ontzegt zich de incarnatie, ontzegt zich de revelatie, en blijft hameren op die donkerte in zichzelf die het licht, omdat het hoe dan ook klaarte brengt, steeds verloochent en noodzakelijk moet verloochenen. Het verplicht het licht zich op zichzelf terug te plooien en weigert het anders te ontvangen dan in de holte van de levenloze letter.

Het heeft er inderdaad alle schijn van dat dit lichtend venster met zijn mat glas en zijn dicht traliewerk, elke revelatie opschort om enkel de onverbiddelijke grens (Anubis, Sfinx) die het is, zijn eigen monsterlijke omkadering (Oeroboeros, Leviathan) te laten verschijnen - en dit misschien in een ultieme poging datgene wat in die begrenzing verloren is gegaan in een crypte te bewaren. Het venster helt als het ware over naar de prehistorie van zijn rastering, alsof het de bodem van zijn vergetelheid wou achterhalen, onderscheppen, recupereren. Maar die bodem is bodemloos. Wat dit neerbuigend venster openbaart, is niet een nachtelijke oorsprong, niet een ‘primair’, ‘fundamenteel’ raster dat ooit aan een nog wilde, ruwe bodem werd opgelegd, maar de onheuglijkheid van zijn afrastering, de *onheuglijkheid* van zijn ingebonden, gestrikte licht.

Het melancholische verlangen aan de grond van de vergetelheid te raken, is structureel onbevredigbaar. De nacht in zichzelf waar de dag zich op terug zou willen plooien, is niet te achterhalen omdat zij al altijd in het licht van de dag vorm heeft aangenomen.

En die vorm is nooit een loutere verloochening, maar altijd ook de verzegelde en versplinterde gave van het vergetene. Vóór en ondanks elke iconoclastische weigering staat men reeds in de ruimte van de openbaring, staat men reeds in haar donkere, al te heldere licht. De dag, zijn onberispelijke geometrie, wijkt oneindig ver in de nacht terug. Zijn rustig, onverschillig oppervlak strekt zich uit zover men kan kijken. Het ‘andere’ van de openbaring, de wereld achter het venster is de bodemloosheid van haar scène.

Het venster helt naar achter, maar blijft in die overhelling stokken, kan zich niet bij zijn bodemloze bodem voegen. Het kan de oorsprong van zijn verwijdering slechts onthullen door die verwijdering opzichtig in te stellen. Zo slaat het melancholische verlangen aan de grond van de vergetelheid te raken om in een ongehoorde affirmatie van die vergetelheid, die Nietzsche een ‘actieve vergetelheid’ zou noemen. Dan zien we het venster zich niet meer naar zijn bodem neerbuigen, maar zien we hoe het zich *opricht*. En in die oprichting vergaat het zien ons omdat dit zien zélf 144-voudig voor ons opdoemt. Het zich oprichtende venster openbaart de dag, openbaart de openbaring - niet als een verworvenheid, maar als de terugkeer van het ongeborene, niet als de zegevierende Jupiter, maar als de vergeten Saturnus: het monster dat de dag waarin het verbleekt, blijft omklemmen en rasteren met zijn dood, zijn gebinte, zijn syntaxis, het monster dat het blinde licht verplicht zich te verdelen en te vermenigvuldigen op het nagenoeg lege theater van zijn herinnering.

II. Kunst na de dood van God

De onincarneerbare mens

> *A ce compte, l'art serait une eucharistie (le 'don d'une grâce') qui en reste aux fragments rompus, qui consiste dans leur fragmentation. Une eucharistie sans communion. Une eucharistie qui serait la déconstruction de l'eucharistie*.
> JEAN-LUC NANCY, *Le sens du monde*

Weinig vooroorlogse kunstenaars die niet in zekere mate geloofden dat er een grote toekomst op til was, dat een nieuwe mens geboren zou worden, vrijer, creatiever, zelfbewuster, en dat hun kunst, niet zozeer in haar thematiek, als wel in de vrijheid van haar vormenspel, de wereld van die nieuwe mens aankondigde. Tot voor kort waren trouwens nog veel kunstenaars werkzaam binnen de horizon, hoe weinig afgebakend ook, van een of andere maatschappelijke utopie. Maar al bij al is hun relatie met het tegenwoordig op vaak onbezonnen wijze failliet verklaarde gedachtengoed van de Verlichting altijd grondig dubbelzinnig geweest. Misschien kan enkel van de Russische constructivisten en het Bauhaus worden gezegd dat zij zich ondubbelzinnig achter dit 'project' schaarden. Bij een belangrijk deel van de avant-garde, van de futuristen, de abstracten en de expressionisten tot de surrealisten en Beuys, had de hoop op een betere wereld tegelijk het karakter van een religieuze heilsverwachting. Ze lieten zich dan

ook zelden inspireren door Marx, iets meer door allerlei utopische socialismen zoals dat van Proudhon, maar het meest nog door mystiek-neoplatoons geïnspireerde filosofieën, in de trant van de 18de-eeuwse filosoof Emmanuel Swedenborg, die op het einde van de 19de eeuw zeer populair waren geworden in artistieke kringen.

De belofte van het negatieve

Dat de avant-garde vaak onder de bekoring kwam van een romantisch mysticisme, waarin eenheid of harmonie wordt nagestreefd met God, de Wereldgrond, het Al, de Natuur, de Psyche, enzovoort lijkt onvermijdelijk. Dit spiritualisme kan, in de lijn van Theodor W. Adorno, worden gezien als een verzet tegen een gevaarlijke tendens die in het project van de Verlichting zelf zit ingebakken. Het autonomiestreven van het moderne subject dat zich van zijn handhaving en ontwikkeling wil verzekeren, gaat onvermijdelijk gepaard met een onderwerping van de ander en het andere. De nieuwe wereld en de mens die daarin zal leven, worden immers voorgesteld als planbaar en maakbaar, en alles wordt gebruikt als *instrument* daartoe. Door deze instrumentele logica, zelfs alleen al door haar geloof in de toekomst, heeft de Verlichting de neiging te ontaarden. Zij heeft de neiging de concrete, levende mens als het ware te gebruiken als materiaal voor de aanmaak van een toekomstige, eventueel ideale Mens. Het plannen en beheersen wordt algauw een doel op zich waarbij het concrete geofferd wordt aan de algemene zaak, het heden aan een eindeloos terugwijkende toekomst.

Maar terzelfder tijd stelt Adorno dat het verzet tegen het instrumentele denken zélf regressief wordt wanneer de kunst haar blik van de bestaande orde afwendt of deze vanuit een of ander ideaal bekritiseert. Vandaar dat zijn Verlichtingskritiek nooit in één of ander antirationalistisch spiritualisme uitmondt. Adorno wil absoluut vermijden dat al datgene wat onder de instrumentele rationaliteit te lijden heeft, geïdealiseerd wordt: de natuur, het

lichaam, de spontaneïteit, het spel, de verbeelding, de kunst... Een dergelijke idealisering is de grote naïviteit van veel avant-gardistische stromingen geweest. Utopisch werd de uiteindelijke overwinning van al deze door de ‘westerse ratio’ vertrapte dingen in het vooruitzicht gesteld. Maar gelukkig is de *kunst* van de avant-garde van meer gewicht gebleken dan het vaak obscurantistische ideeëngoed waarin het was ingebed. In de praktijk illustreerde het kunstwerk zelden of nooit een positief ideaal, maar het *incorporeerde* al het negatieve in zijn eigen vorm en materiaal. Volgens Adorno draagt alle serieuze kunst een utopische component in zich, maar deze utopie is niet iets dat thematisch *geponeerd* wordt. Deze utopie is enkel te lezen in de scheuren en kwetsuren waarmee het kunstwerk van de maatschappelijke antagonismen getuigt. Deze vormen dan de negatieve tekens, het ‘spiegelschrift’ van een toestand van ‘verlossing’ die zich aan elke maakbaarheid onttrekt.

Het *messianistische* potentieel dat Adorno aan de kunst toeschrijft, heeft derhalve niets van doen met mystieke of transcendente pretenties, maar ontspringt aan deze ‘negatieve dialectiek’ waarin de kunst met de Verlichting verwikkeld zit. De kunst identificeert zich namelijk mimetisch met een moment van geweld, van exces dat structureel in het verlichtingsproject werkzaam is. Zo'n vermetele mimesis articuleert hoe het subject maatschappelijk in dat geweld geïnitieerd wordt en zo zijn ‘zelf’ verovert. Het beeld van die pijnlijke, steeds verdonkeremaande initiatie - een beeld dat enkel een gehavend beeld kan zijn - verstoort even de kille, in zichzelf verharde subjectiviteit, en opent op negatieve wijze een dimensie van overgave, van gemeenschappelijkheid waarin de subjectiviteit gegrond is.

Het kunstwerk onttrekt zich niet in een ‘sublieme nuttelоosheid’ aan de instrumentele doelmatigheid. Het schrijft zich juist in die doelmatigheid in, maar doordat zijn spelkarakter deze doelmatigheid ontdoet van het alibi van een doel, wordt het een *chiffre* van een wereld die van de troosteloze keten der middel/doel-verhou-

dingen zou zijn bevrijd. Niet door een hoopgevende voorafbeelding van een komend heil bevat de kunst een utopisch moment, maar doordat ze ons in staat stelt om van de scheuren die het bestaande vertoont *hier en nu* te genieten als van een belofte. En dit genot is maar mogelijk omdat die belofte niets bepaalds in het vooruitzicht stelt.

Een melancholie die zichzelf niet kent

De ‘religieuze’ dimensie van de kunst bestaat er volgens Adorno dus in dat ze een duister, excessief moment in de Verlichting reveleert en daarin de utopie leest van een ‘verlichting’ die niet meer door beheersing of onderwerping afgedwongen zou zijn, maar een *gave* zou zijn. Men lijkt hier heden ten dage weinig oor naar te hebben. Het enige wat overal weerklinkt, is dat ‘de Grote Verhalen ten einde zijn’. Deze gedachteloze consensus waarmee men de emancipatorische idealen van de Verlichting ten grave draagt, wekt evenwel bevreemding. Op het troebele mengsel van spijt en zelfgenoegzaam enthousiasme waarmee dit gebeurt, kan Freuds beschrijving van de omslag van melancholie in manie misschien een licht doen schijnen.

In de manie gaat het om een gevoel van triomf over een verloren en betreurd object dat men eindelijk van zich afgooit, maar die triomf is slechts mogelijk doordat men zich eerst heimelijk met dit object heeft geïdentificeerd, dit object heeft ‘geïncorporeerd’. Welnu, het soort ‘postmodern’ denken dat korte metten meent te hebben gemaakt met de verhalen van de Verlichting, functioneert als een meta-verlichtingsverhaal dat als het ware alle andere in zich heeft verzwolgen, maar dit van zichzelf niet wil weten. Het verhaal over het einde van de Grote Verhalen presenteert zich namelijk als het verhaal van de Grote Ontnuchtering, de Grote Ontmaskering - wat natuurlijk de grondgedachte van de Verlichting is: eindelijk geen illusies meer! Voortaan laten we ons niets meer wijsmaken! Daarbij vergeet men dat het eigenlijk om het ‘einde’, de moeilijke, wellicht eindeloze ‘deconstructie’ van

juist dit metaverhaal zou moeten gaan, namelijk van het verhaal dat zegt dat er ooit een einde zou kunnen komen aan dergelijke verhalen, dat het einde van de illusies, de fantasma's, de idolen, de ideologieën in zicht zou zijn. Een serieus postmodern denken zou dan eerder proberen het einde te denken van al die eindes die men onophoudelijk inluidt, een einde dus dat men strikt genomen dan ook niet kan inluiden...[1]

Symptomatisch is in elk geval de haast obsessionele manier waarop men de ondergang van het 'humanistische', 'modernistische' tijdperk blijft bezingen. Dat de triomf die men over het voorbije tijdperk viert, gedragen wordt door een identificatie, komt niet aan de oppervlakte van het bewustzijn. Dit laat zich wel aflezen aan de wijze waarop men dit tijdperk van zich blijft afstoten: op een zeer ambivalente manier. Men voelt zich superieur, maar er is ook een nostalgische ondertoon merkbaar, als ging het om een naïef, maar gelukkiger tijdperk, waarin het 'wereldbeeld' nog niet 'gefragmentariseerd' was, waarin bijvoorbeeld de spiegel die de kunst voor de mens is, nog niet aan scherven was gevallen...

De 'post'-moderne mens, de mens die denkt het moderne letterlijk *voorbij* te zijn, nestelt zich graag in een comfortabel scepticisme of een ironie waarmee hij zich bij voorbaat boven alles verheven weet en zich ervoor hoedt zich aan wat dan ook te verbranden. Scepticisme en ironie zijn, zoals Hegel zei, uitingen van een ongelukkig bewustzijn dat zichzelf niet kent. Teleurgesteld in het verlangen alles te bevatten, in naam van het Al of toch tenminste van de mensheid te spreken, trekt men zich in zichzelf terug om vanuit het eigen ego eindeloos langs de dingen heen te glijden, zij het enkel om ze te negeren of te ironiseren. Zo springt het postmoderne subject, zijn eigen luciditeit verabsoluterend, over zijn diep gevoel van leegte, zijn melancholische gekwetst-

1 Deze paradox is door en door Nietzscheaans. Zie hiervoor mijn essay 'Breekbare, gebroken tijd. Nietzsche en de moderne kritiek', in *De Witte Raaf*, nr. 64, november 1996, pp. 11-14.

heid heen. Maar de afstandelijke scepsis en ironie van dit subject zijn al te duidelijk een pose. De compulsieve wijze waarop het de Grote Verhalen blijft doodverklaren, verraden zijn blijvende gehechtheid aan die verhalen.

Juist door de verabsolutering van zijn a-ideologische afstandelijkheid, juist omdat het elk verlangen naar allesomvattende verhalen verloochent, stelt het postmoderne subject zich bloot aan de regressie naar een Waarheid die zich aan elke scepsis en ironie onttrekt, een Waarheid die men dan ook enkel kan *geloven*. Niet toevallig duikt op de plaats van het systematisch bespotte en verguisde 'vooruitgangsgeloof' de religie weer op. Omdat men er nooit *werkelijk* afstand van heeft gedaan, keert het verlangen om de zin van de eigen plaats in het Geheel rationeel te bevatten, terug in de vorm van een geloof door het Geheel te worden omvat. De schaamteloze eenvoud waarmee men het stervende tijdperk als tegenbeeld laat dienen voor de 'labyrintische complexiteit' waarin men zichzelf meent te bewegen, verraadt dat men niet heeft geprobeerd zich op een serieuze manier tot deze verhalen te verhouden. Deze zijn immers heel complex en bevatten zelf de grondstof voor hun eigen deconstructie. De massiviteit en de rechtlijnigheid die aan de verlichtingsverhalen worden toegeschreven, wijzen erop dat wat men viseert iets *gedroomds* is, een verhaal dat men ooit zou hebben *geleefd*, dat men was, en 'in de grond' nog steeds is, maar dat men vergeten is, en wel omdat het zou zijn bedekt onder al die Grote Verhalen die eigenlijk maar eenzijdige, kleurloze versies zijn van dat ene grondverhaal. De hardnekkigheid waarmee men de Grote Verhalen blijft vonnissen, verraadt dus een fantasmatische *Sehnsucht* naar een oerverhaal dat de geborgenheid zou teruggeven waaruit men zich verstoten voelt. Het postmoderne bewustzijn dat zich van alle ideologieën bevrijd waant - wat zich politiek vertaalt in een pragmatisch liberalisme, cultureel in een beleden frivoliteit - vindt niet toevallig zijn pendant in een overal om zich heen grijpend religieus reveil, waarin alle ironie verdwijnt als sneeuw voor de zon.

En welke religie zou hier kunnen ‘ontwaken’? Welk oerverhaal zou beter over alle doodverklaarde verhalen kunnen triomferen dan het *christendom*, het verhaal dat overblijft als men van alle verhalen zijn bekomst heeft, het christendom als de alfa en omega, de onbegrensde horizon van alle westerse ideologieën, de zuigende schoot waarnaar ze uiteindelijk alle terugkeren wanneer ze hun ontoereikendheid, hun neiging tot naïef messianisme, tot fanatisme hebben ingezien?

Natuurlijk blijven seculier syncretisme en andere ‘ketterijen’ welig tieren. De onwaarschijnlijke populariteit van allerlei blijde boodschappen die ons, zij het collectief of individueel, een heil op aarde beloven, is een fenomeen waar men niet naast kan kijken. Of ze nu van therapeutische, ecologische, antroposofische of holistische makelij zijn, telkens worden we aangemaand het verloren contact te herstellen met entiteiten die elk om beurt worden vergoddelijkt: de Natuur, het Onderbewuste, het Gevoel, het Vrouwelijke, de Ander... Dit contact, dat er in een of ander gouden tijdperk blijkbaar ooit was, schijnt door ons ‘eng westers rationalisme’ te zijn verbroken.

Zoals gezegd, behoort het tot de traditie van een bepaalde avant-garde om bloot te staan aan de verleiding die van een dergelijk ideeëngoed uitgaat. Tot op vandaag zijn vele kunstenaars er meer van doordrongen dan ze zelf soms durven toegeven. Maar vooral wanneer met het einde van de Grote Verhalen wordt gesuggereerd dat de kunst nu alle banden met de traditie van de Verlichting heeft doorgesneden, zet men de deur open voor flauwe artiestenmetafysiek. Dan vergeet men dat de kunst haar ‘messianistische’ kracht put uit een complexe dialectiek met de Verlichting, niet met een duik in het mysticisme. Dat grote tentoonstellingsmakers, als reactie tegen het vaak steriele gesociologiseer over kunst, steeds meer in sacrale termen over kunst spreken, is een symptoom van dat vergeten.

Maar er bestaat een heel ander religieus reveil, en wel één dat

zich als christelijk presenteert, of zelfs duidelijker: als *katholiek*. Vanuit deze hoek kijkt men laatdunkend neer op al die troostbrengende, matriarchale mysteriecultussen, al die goedmenende fundamentalismen die over een heelmiddel menen te beschikken tegen de menselijke onrust. Het gaat hier om een meer intellectuele poging het waarachtige *génie du christianisme* opnieuw tot leven te wekken, en dit vanuit een nieuwe variant van de Verlichtingskritiek die, reeds vanaf het vorige fin de siècle, vele kunstenaars en intellectuelen, en niet de minste, tot een neokatholicisme bracht. Dit nieuw soort neokatholicisme lijkt op een serieuze manier de melancholie die in het postmodernisme sluimert te valoriseren. Het waardeert het christendom namelijk omdat het, in tegenstelling tot zowel de Verlichting als haar naar *Schwärmerei* neigende critici, nu net géén humane, hoopgevende boodschap brengt.

Niet dat dit neokatholicisme aan alle 'menselijk al te menselijke' illusies een einde wil stellen: het hemelt het historische katholicisme juist op omdat het met zijn theatrale liturgie en zijn weelderige beeldwereld, op de onuitroeibare *Sehnsucht* en idolatrie van de mens anticipeert. Het katholicisme wordt vooral bewierookt omdat het tevens een dam opwerpt tegen het menselijke narcisme: zijn sublieme *esthetica* openbaart iets wat de mens te buiten gaat. Deze 'openbaring' stelt een grens aan het vermogen van de mens zich de dingen ten nutte te maken, zijn identiteit te verrijken, zijn geluk te vergroten, van zijn leven een onderneming te maken, enzovoort. Deze grens is niet slechts een obstakel. Hij plaatst de mens binnen de horizon van de *genade*.

Het beeld als afval

In deze poging tot herwaardering van het christendom zijn moreel-politieke en esthetische bekommernissen onlosmakelijk met elkaar verstrengeld. Waar draait het om? Is hier meer in het spel dan een louter restauratieve reflex die ons, uit onvrede met het postmoderne relativisme, het kille pragmatisme, het cynisme,

wil terugbrengen op de goede oude bodem van een ‘erfgoed’ dat ons ‘uiteindelijk’ toch allemaal schraagt en verbindt? In elk geval: indien men deze poging tot ‘herbronning’ van de christelijke religie ernstig neemt, houdt dit meteen in dat men de grens aanduidt waarop die poging, wil ze enige zin hebben, noodzakelijk stukloopt en, misschien niet zonder stijl, haar hoofd verliest...

Het christendom is de godsdienst van de incarnatie. God is op een bepaald moment in de geschiedenis mens geworden, en heeft, door zijn dood en verrijzenis, de mensheid verlost van het kwaad en van de dood. Die ‘verlossing’ is ambigu. Ze heeft zich onomkeerbaar voltrokken, zij het enkel bij diegenen tot wie die boodschap werkelijk is doorgedrongen, enkel bij degenen die dit echt geloven en naar dit geloof leven - leven in het besef dat de poorten van het Rijk Gods spoedig zullen opengaan. Maar uiteraard wordt dit messianisme gefrustreerd door de aanblik van een wereld waarin het heil eindeloos op zich laat wachten. De Kerk zal dit apocalyptisch verlangen temperen door erop te wijzen dat het heil enkel diegenen te beurt valt die in eenvoud en devotie hun sterfelijk bestaan tot op het einde uithouden, want het Rijk Gods is niet iets dat men kan eisen, nog minder iets dat men zelf kan realiseren, maar een *genade*. Vandaar dat de Kerk het messianistische ongeduld van de eerste jaren steeds meer als ketters zal bestempelen.

De christen leeft in een eigenaardige tussentijd. ‘Eigenlijk’ is de verlossing hem reeds te beurt gevallen, maar hij heeft die verlossing gemist. Hij heeft, zoals de Emmaüsgangers, de zoon Gods niet herkend, en moet daarom, omdat hij blind was voor het heil op het moment dat het hem gratis toeviel, wachten op een tweede verlossing die hij nu evenwel moet *verdienen*. De christen leeft dus van een *reeds* dat er *nog niet* is, van een verleden dat nog steeds ophanden is, en zich in de toekomst opnieuw, maar ditmaal voorgoed, zal voltrekken. Ondanks haar argwaan tegen elke messianistische voortvarendheid, die vaak ontaardde in een agressieve bestrijding, reduceert de Kerk het mensenleven niet

tot een troosteloze wachttijd. De verlossing, het mysterie van de incarnatie heeft wel degelijk plaatsgehad: God is hoe dan ook onder ons. De mogelijkheid van een reële verlossing, van een moment waarop men alsnog openstaat voor de genade van de vleeswording, blijft zich dan ook op geregelde tijdstippen aandienen. Dit is de functie van de eucharistieviering, met als hoogtepunt het communieritueel waarin zich het mysterie voltrekt van wat men vanaf de elfde eeuw de *transsubstantiatie* is gaan noemen.

De eindeloze theologische disputen die zich rond dit fenomeen hebben ontsponnen, weerspiegelen hoe in de Middeleeuwen en later over Gods aanwezigheid in de wereld werd gedacht. De Kerk kwam in deze disputen pas tussenbeide wanneer zij haar schijnbaar eenvoudige grondstelling bedreigd zag, namelijk de stelling dat tijdens het misoffer het brood en de wijn *werkelijk* in het vlees en het bloed van Christus veranderen. Elke interpretatie die er ook maar naar zweemde dat brood en wijn slechts tekens zouden zijn die *symbolisch* verwezen naar iets wat in het verleden ooit had plaatsgehad, ging de Kerk met banvloeken en dogma's te lijf. Maar dit kon niet verhinderen dat de Reële Aanwezigheid (*praesentia realis*) van Christus' lichaam een troebele kwestie bleef. Het is Thomas van Aquino die hierin met een subtiele Aristotelische ingreep een beetje klaarte schiep, en daarmee voor eeuwen het kader vastlegde waarbinnen over dit mysterie is nagedacht door de katholieke Kerk.[2]

Waarom deze oubollige kwestie aanroeren? Omdat de thomistische theologie van de transsubstantiatie een esthetica mogelijk heeft gemaakt die de kunst losmaakte van iconische stereotypes, en een denkkader creëerde waarin de picturale voorstelling zich kon bevrijden van haar serviele taak om het gebrek aan zeggingskracht van het schrift met beelden te compenseren. In *La*

2 Zie ‘Het dispuut over de eucharistie’, in Pietro Redondi, *Galilei, ketter*, Agon, Amsterdam, 1989, pp. 186-209.

peinture comme accident maakt Dominique G. Laporte deze stelling alvast zeer aannemelijk.[3]

Thomas van Aquino maakt een Aristotelisch onderscheid tussen de ‘substantiële vorm’ van Christus' lichaam en zijn ‘materiële uitgebreidheid’ in de ruimte. Deze twee zaken, die in de hemel een volmaakte eenheid vormen, vallen in het ritueel van de transsubstantiatie uit elkaar. Het brood en de wijn die in het misoffer worden opgeheven, vormen enkel de uitgebreidheid, en dus de zichtbare, secundaire eigenschappen van het substantiële lichaam van Christus. Het zijn ‘accidenten’ die zijn losgemaakt van hun onderliggend substraat. Toch is het heilige corpus wel degelijk aanwezig, maar natuurlijk niet als iets dat samenvalt met de zintuiglijke en fysische eigenschappen van brood en wijn. De materialiteit van brood en wijn, alsook hun kleur, smaak en geur, *localiseren* de realiteit van Christus' lichaam. Niet alleen het doek dat over de kelk hangt, maar ook de wijn en het brood zelf vormen dus de ondoorzichtige sluiers van een Reële Aanwezigheid en hebben dus niet zomaar een symboolfunctie. De Heer is echt onder ons, alleen is het niet Hem die we zien, vasthouden en smaken.

Door zo de immaterialiteit van Christus' aanwezigheid te benadrukken voelde men zich volgens Laporte bevrijd van de obsessionele angst én het verlangen de Heiland te verorberen. Laporte legt een verband met de problematiek van het iconoclasme. Het beeldverbod dat in het vroege christendom even gold, maar nadien met het toelaten van sterk gespiritualiseerde, diepte- en vleesloze iconen, werd afgezwakt, getuigde nog van een verkrampte afweerreactie tegenover het fantasma van een al te lichamelijk, al te ‘heidens’ contact met God. Thomas maakt als het ware die reactie overbodig. Het subtiele onderscheid dat hij aanbrengt, ontdoet de consumptie van de hostie, die nochtans als een nauw kleed rond het Lichaam gespannen is, van de associatie met

3 Dominique G. Laporte, ‘La Peinture comme accident’, in *Art Press*, nr.77, januari 1984, pp.30-33.

een al te moederlijk manna. In de communie nemen we Hem tot ons, maar er blijft daarbij een onoverbrugbare kloof tussen wat men eet en wat het geloof ons vraagt te incorporeren. De goddelijke openbaring die hier wordt geritualiseerd, is geen werkelijke ontsluiering in de zin van een materialisering. Deze openbaring is de act van een Woord ('neemt en eet...') dat de aanwezigheid oproept van wat versluierd blijft.

Wat we van het substantiële lichaam van Christus in brood en wijn te zien krijgen, is de oneigenlijke manifestatie van een aanwezigheid waarvan we slechts door het Woord weten dat ze er is. Het is het Woord dat ons het Lichaam schenkt, maar het in eenzelfde beweging aan onze zintuigen onttrekt. 'Het woord wordt vlees', maar het gaat om een incarnatie die als het ware zichzelf achter de hand houdt. Wat we van het Lichaam voor ogen, in onze handen en uiteindelijk in onze ingewanden krijgen, is wat van zijn Reële Aanwezigheid *afvalt*. Het is het *accidens*, het genadevolle restant van een scheiding.

Volgens Laporte opent nu net deze door Thomas geconceptualiseerde kloof tussen een onzichtbare maar Reële Aanwezigheid die door het Woord wordt geëvoceerd, en zijn tastbaar-zichtbare quasiverschijning, de ruimte waarin de kunst 'autonoom' kan beginnen worden. Door deze kloof wordt het domein van het zintuiglijke immers een relatief vrije speelruimte. De voorstellingen van de zoon Gods bevrijden zich van het keurslijf van iconische stereotypes. Omdat het slechts als substantieloos *accidens* verschijnt, kan het goddelijke lichaam onderwerp worden van een vrije, zintuiglijke, zeg maar zinnelijke verbeelding zonder op 'incestueuze', 'kannibalistische' verlangens in te spelen. Dat Thomas en Giotto nagenoeg tijdgenoten waren, is volgens Laporte niet toevallig.

De interpretatie van de transsubstantiatie als een paradoxale incarnatie - reëel én ontastbaar - zou dus op beslissende wijze de betekenis hebben bepaald die men in het westen aan het picturale toekent. Het beeld is geen idealiserende voorstelling meer, maar een arbeid op een goddelijk *afscheidsel*, op een door het

Lichaam achtergelaten lichaam. En dit afscheidsel kan niet zomaar voor ‘goed’ worden genomen. Het is wat het Goede *gedoogt* dat we ervan ontvangen zolang we maar niet denken er recht op te hebben of er beslag op te kunnen leggen. God hoefde zich helemaal niet te incarneren. In tegenstelling met wat de neoplatonisten tot en met Hegel denken, ligt dit niet in zijn natuur. Wanneer hij zich zo voor ons van zichzelf afscheidt, transgresseert hij, in een volledig gratuite liefdesact, zijn eigen ontastbaarheid en onzichtbaarheid.

De zonde bestaat erin te denken dat dit *teveel* dat God altijd van zichzelf geeft, op onze maat gesneden is, en dat we dus werkelijk in het licht van zijn aanwezigheid zouden kunnen staan. Alsof die openbaring iets anders zou zijn dan het effect van een terugtrekking. Alsof het lichaam dat we ontvangen iets anders zou kunnen zijn dan een dood lichaam. Daarom zijn in de eucharistie brood en wijn gescheiden (het bloed is uit het lichaam weggetrokken), en is het centrale beeld van de incarnatie, wat toch ‘normaal’ zou zijn, niet een van gezondheid blakend lichaam, maar de bloedende, stervende Zoon die op het punt staat ‘de geest te geven’. Het is in diens wonden, in de donkere openingen in zijn lichaam dat God zich ‘reëel presenteert’. Juist die wonden verraden de kloof waarmee het Lichaam zijn incarnatie betaalt. Dat het Woord vlees wordt, betekent niet dat het vlees nu met zichzelf verzoend is, maar daarentegen dat alle vlees voortaan is bestempeld als het residu van het Vlees.

Dat de christelijke schilderkunst die vanaf de 13de eeuw begint te ontstaan ‘een arbeid op een afscheidsel’ is, zou dan inhouden dat de picturale voorstelling binnen zichzelf de scheur herhaalt waarmee Gods Reële Aanwezigheid ons wordt geschonken én ontzegd. Het thomistische idee van de transsubstantiatie kon het beeldverbod slechts doorbreken doordat de substantie van het beeld *afval* werd: zoals het dode, met wonden overdekte corpus waarmee God iets van zichzelf achterlaat. Als dit zo is, kan het beeld enkel nog de Reële Aanwezigheid ontvangen wanneer het

zijn ‘afvalligheid’ *bekent*, wanneer het de dood waarin God leeft, niet enkel voorstelt, maar de voorstelling zelf door die dood laat aantasten.

Door deze picturale identificatie met de stervende God, zou het beeld tegelijk ‘katholiek’ en ‘modern’ zijn geworden. Modern omdat het zich openstelt voor een zekere *defiguratie*. Katholiek omdat deze defiguratie de manifestatie is van wat de gave van het goddelijke Woord bij het lichaam aanricht. Deze gave is er een die het lichaam enkel vervult om daarin een leegte, een tekort aan te duiden, om het op zijn eindigheid terug te werpen. Vandaar dat de schilderkunst vanaf de 13de eeuw onrustig wordt. Ze wordt steeds minder een didactische illustratie van de Schrift of een gespiritualiseerde icoon, maar ze markeert hoe het Woord het lichaam in zichzelf verdeelt. Het lichaam krijgt enerzijds een eigen ruimte toegewezen: het wordt tastbaarder, compacter, aardser, kortom ‘realistischer’. Anderzijds blijkt die aardsheid geen rustige immanentie, maar het effect van een *val*. Het christelijke lichaam bezit zijn eigen zwaarte en volheid omdat de geest zich er niet *werkelijk* in heeft geïncarneerd, omdat het doof is gebleven voor het dodelijke Woord waardoor het is aangestoken.

De christen leeft van een offer dat, omdat hij er zelf niet klaar voor was, door een Ander, de Heiland is voltrokken. Hoewel dit offer hem hierdoor voor altijd uit handen is geslagen, moet hij er niettemin blijvend toe bereid zijn, evenwel goed wetend dat dit slechts de bereidheid kan inhouden de eigen ontoereikendheid, dit wil zeggen de onmogelijkheid van een geslaagde *imitatio Christi*, te erkennen. De leven schenkende dood ligt niet in het vermogen van de mens. Zijn tol is een melancholisch overleven dat aan de genade is overgeleverd. Het kleurgebruik en de ruimtelijkheid van de laatmiddeleeuwse schilderkunst zouden in die zin niet de voorafschaduwing zijn van een humanistische, evenwichtige immanentie, maar eerder het schouwspel bieden van een onmogelijk offer, van wezens die als het ware de onmogelijkheid uitboeten om in een transcendentie op te gaan. Tot over hun

oren in een wereld die van de Reële Aanwezigheid is afgevallen, rest hun enkel het ‘genot’ van een opgeschorte transcendentie waarvan ze slechts deemoedig kunnen hopen dat deze hen werkelijk te beurt valt.

Een christendom - om te onthoofden

De mens is voor het christendom geen realiseerbaar project. Het goddelijke waarin zijn bestemming ligt, verschijnt slechts op versluierde, ‘accidentele’ wijze voor wie zich aan zijn genade overlevert. De incarnatie die de mens heeft ‘verlost’, is een feit, maar dat ‘feit’ is een gebeuren waaraan de schuldige mens noodzakelijk moest voorbijgegaan en dat daarom nog steeds op zich laat wachten. In de communie representeert ‘God’, wiens Lichaam we worden uitgenodigd te consumeren, de onmogelijkheid effectief aan zijn aanwezigheid te raken. En evenals het ‘accidentele’ lichaam van Christus, markeert het Woord ook het menselijke lichaam met de gaping van een afwezigheid. Aldus getekend door een transcendentie waartoe het niet in staat is, wordt het lichaam verhinderd zich volledig in het *Diesseits* te nestelen. De ‘wereldse’ figuren die vanaf de 13de eeuw in de schilderkunst opduiken, hebben in het licht van zo'n theologie niet eindelijk hun thuis op aarde gevonden, maar zijn op aarde geworpen door een hemel waarvoor ze blind zijn gebleven en waar ze nu instabiel naar tasten.

Het kon niet anders of het katholicisme zou een reveil beleven door zich te enten op de hedendaagse humanismekritiek. Voor het neokatholicisme is het ‘genie’ van deze christelijke theologie en de sublieme esthetica die men ermee kan verbinden, immers niet het ‘positieve mensbeeld’ dat ze ons te bieden hebben, maar juist de grenzen die zij aan elk humanisme stellen. De mens is wat hij is omdat hij is aangetast door een Aanwezigheid waarvoor hij steeds te laat komt, een Aanwezigheid die hij zelf niet kan bewerkstelligen maar die hij slechts in ontvangst kan nemen op een wijze die voorafgaat aan elke subjectieve bereidheid tot ontvangen. Van die Aanwezigheid blijft de mens dan ook door een

intieme breuk gescheiden. Geen Aanwezigheid zonder het Woord waarachter die Aanwezigheid wegvalt.

Het neokatholicisme kan er zich in die zin op beroepen dat het het ‘ongelukkig bewustzijn’ opdelft, de gecastreerde hang naar het absolute die sluimert in het relativistische (post)modernisme. In alle ironie en scepsis beluistert het een melancholie die berust op de identificatie met een verloren Ding, een dode God: een ‘substraat’ dat achter zijn accidenten terugwijkt. Het weet dan ook dat het beeld nooit de volheid van een Aanwezigheid is, maar een restant dat ons door het Woord wordt gegund. De leugen van dit neokatholicisme is evenwel dat er aan het verlorene dat obsedeert een realiteit zou beantwoorden, dat het Woord voor Iets zou staan, dat ‘God’ ooit meer zou zijn geweest dan de naam van een afwezigheid, van een gemiste ontmoeting.

Ontmoeting met wie of wat? Ontmoeting van de mens met zichzelf, met dit leven dat hij met anderen leeft. De transcendentie die we aan God toekennen, is niets anders dan het teken van een breuk in de immanentie, van de onmogelijkheid van de mens zich tenvolle in zijn aardse bestaan thuis te weten. Het is niet een of andere hogere instantie, maar het concrete leven, het *dit-hier-nu* dat ontastbaar en onpresenteerbaar is - een onpresenteerbaarheid die *achteraf* het fantasma van een Reële Aanwezigheid, een Werkelijk Leven opwekt. Niet God is onincarneerbaar, maar de mens die dat voor zichzelf verbergt door een God uit te vinden.

God is dus niet, zoals men in de traditie van een klassiek-humanistische ideologiekritiek à la Feuerbach en Marx beweert, een waanbeeld waaraan de mens een voortreffelijkheid en een autonomie heeft verloren die hij nu voor zichzelf moet opeisen. God is nog veel minder. Hij is een betekenaar die zich in de leegte tussen de mens en zijn leven wringt om deze leegte, deze dood in het leven, aan te duiden, maar tegelijk om de radicaliteit ervan te maskeren. Het christelijke Woord is en blijft een woord van verlossing: met de kruisdood van de zoon Gods heeft het menselijke tekort eens en voor altijd een universele catharsis beleefd. De

wonde van het lam opent op het Rijk Gods. Dit is althans wat het Woord ons, tegen alle klaarblijkelijkheid in, wil doen geloven: wanneer wij onze zondige afvalligheid, de onmogelijkheid van een verlossing hier op aarde uithouden, zal deze verlossing ons in een ander leven te beurt vallen. Maar hiermee maskeert het Woord dat het enkel op de plaats komt van een al altijd weggevallen object, dat niet een object is van een hogere, geestelijke orde, maar het verboden *non-object* van een verzwelging, van een obscene vereniging.

De thomistische transsubstantiatieleer kon het religieuze verlangen enkel ontdoen van zijn incestueuze, kannibalistische componenten, door de fictie in stand te houden van een ander Lichaam dat zich *achter* het tastbare vlees zou bevinden. Maar dit ultieme Lichaam is niets anders dan *dit* lichaam. Dat wil zeggen: het is het sterfelijke, menselijke lichaam, maar niet gezien in zijn stabiele immanentie of in zijn loutere 'uitgebreidheid', maar in zijn openheid op een genot dat het niet in zichzelf kan sluiten, een genot waartegenover het altijd tekort komt. Het menselijke lichaam is niet afgescheurd van een geestelijk Lichaam, maar van *zichzelf*, van een altijd al verdrongen, want door het woord getekend genot. Dit woord verwijst dan ook niet naar een hoger heil, maar markeert enkel een onmogelijke verzwelging, een gemiste en daarom altijd nog toekomstige Aanraking.

Deze ultieme, incestueuze Aanraking werd in de Middeleeuwen vaak geprojecteerd op de 'anderen'. Talloze christelijke afbeeldingen tonen ons boosaardige joden die hosties verbranden en met zwaarden doorklieven zodat het bloed eruit spat. In de bloedige profanisering waaraan de jood zich in de verhitte christelijke verbeelding schuldig maakt, leest de christen het meest levende, bloederige bewijs dat Hij leeft. Maar uiteraard verraadt de christen, die zich aan geen heidense offers meer durft te bezondigen, met dergelijke gedroomde taferelen vooral hoe hij zich het hemelse lichaam van de Mensenzoon in zijn wildste fantasieën voorstelt: als een lichaam dat leegdruipt van genot. Het is dus de

slechterik, de verstoten ander die de christen moet tonen waar het de christen om te doen is, maar wat zijn godsgeloof hem verhindert te bekennen: niet een geestelijke substantie achter de lijfelijke accidenten, maar een accidentaliteit die op niets teruggaat, die als ‘substantie’ enkel een onverzadigbaar tekort heeft.

‘God’ wil het Woord der woorden zijn; het wil namelijk het verzadigingspunt zijn van het tekort waarmee de taal het lichaam slaat, een punt waar dit tekort zich opheft om een waarlijke Aanwezigheid in het verschiet te stellen. Zo hypostaseert, ommuurt, monopoliseert dit Woord wat achter de taal wegvalt. Het grendelt het verlangde object af om het tot een hyper-object te verheffen, ontastbaar, onzichtbaar, enkel zichtbaar of tastbaar voor degene die elk zien en tasten heeft prijsgegeven.

De kunst daarentegen kan zich uiteindelijk niet voor het godsdienstige fantasma van zo'n ultieme Aanwezigheid laten vangen. Het is niet haar taak het fantasma van een hemels lichaam te voeden. Zo'n Lichaam is altijd slechts een beeld dat oprijst om de leegte van een door het woord getekend lichaam, en dus van een niet beleefd genot, op imaginair vlak te vervullen. Het kan natuurlijk altijd gebeuren dat de moderne kunst het beeld slechts versnijdt, scalpeert, ontrafelt, perforeert, om de nietigheid van het beeld tegenover zijn spirituele oorsprong bloot te leggen; maar de kunst kan het beeld ook bewerken om het fantasma van zo'n oorsprong radicaal te doorkruisen, en dit door het geweld van het woord - van de kloof die dit woord aanbrengt - te affirmeren in zijn stomme, betekenisloze materialiteit. Een woord als ‘God’ functioneert dan nog slechts als het grondeloze teken van een genot dat, omdat het niet werd beleefd, op elk teken kan overspringen om het uit te hollen.

De artistieke ‘identificatie met de dode God’ of ‘de arbeid op het afscheidsel’ kunnen geen trouw inhouden aan een Aanwezigheid die men vermoedt achter het corpus dat ons is toegevallen. De populaire idee dat de kunst de functie van de religie heeft over-

genomen in een gedesacraliseerde wereld, is flauw wanneer daarmee wordt bedoeld dat de kunst, hoe terughoudend ook, aan een transcendente waarheid vasthoudt. Kunst is hoogstens ‘religieus’ naarmate ze *de leegte openhoudt die Gods naam altijd heeft toegedekt*. Dat is inderdaad haar ethisch-politieke dimensie. Want altijd weer dreigt die leegte, op een manier die enkel manisch kan zijn, door andere instanties te worden bezet en dus ontkend: de Mens, de Vooruitgang, de Natie, de Vrijheid, de Cultuur, de Kunst... Niet dat deze leegte - dit tekort dat de mens wezenlijk tot een spook, een dubbel en dus steeds weer tot een idool van zichzelf maakt - ooit *als zodanig*, in haar zuiverheid, onder ogen zou kunnen worden gezien. Wel kan die leegte oplichten *binnen* voorstellingen die zich als het ware van zichzelf blijven afscheiden zonder aan een grond te willen raken. Dit is wellicht wat de kunst doet - de kunst dan begrepen als radicaal moderne, *atheïstische* praxis.

Er is niets mis mee wanneer de katholieke transsubstantiatieleer voor een ‘postmoderne’ esthetica als een allegorie functioneert. Als deze allegorie maar als allegorie wordt genomen, als met andere woorden het fantasma van de Reële Aanwezigheid, van een Aanwezigheid die aan de afwezigheid ten grondslag ligt, wordt opgebroken. In het algemeen ontsnapt een ‘herwaardering van het christelijke erfgoed’ slechts aan ideologische mystificatie wanneer dit erfgoed wordt *onthoofd*. Misschien kan zo'n onthoofd, van zijn God ontdaan christendom de waakzaamheid vergroten tegen de wijze waarop God voortdurend - manisch triomferend over zijn eigen lijk, maar niet bij naam genoemd - in moderne en postmoderne gewaden blijft verrijzen.

De holte van een naam

> *Si je dis: le divin a déserté les temples, cela ne veut pas dire, ainsi qu'une ruse dialectique est toujours prête à le suggérer, que le vide des temples nous offre à présent le divin. Non: cela veut dire, de manière précise et littérale, que les temples sont déserts et que notre expérience du divin est l'expérience de sa désertion. Il ne s'agit plus de rencontrer Dieu au désert: il s'agit de ceci - et c'est le désert -, que nous ne rencontrons pas Dieu, que Dieu a déserté toute rencontre. Ne nous hâtons pas d'y voir le signe même du divin...*
> JEAN-LUC NANCY, *Des lieux divins*

> *Il se peut bien que vous avez tué Dieu sous le poids de tout ce que vous avez dit; mais ne pensez pas que vous ferez, de tout ce que vous dites, un homme qui vivra plus que lui.*
> MICHEL FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*

Wat is de betekenis van een project, gezamenlijk ondernomen door kunstenaars en leden van een progressieve, zich 'vrijzinnig' noemende kerk, om sculpturen of installaties op te stellen in sacrale, meer bepaald kerkelijke ruimtes?[1] Wat heeft deze ont-

1 In het kader van het 75-jarige bestaan van de Nederlandse Kring van Beeldhouwers exposeerden, in de zomer van 1994, 67 beeldende kunstenaars op uiteenlopende locaties van de Remonstrantse Broederschap (vooral kerken, maar ook huizen en een landgoed).

moeting tussen het artistieke en het religieuze te bieden aan een wereld die grondig gedesacraliseerd is? Gaat het om een poging de kunst te hersacraliseren? Wil men er kunstenaars toe uitnodigen de religieuze oorsprong van de kunst te gedenken, een oorsprong waarvan ze zich weliswaar sinds de moderne tijd heeft afgescheurd maar waarvan ze misschien nog steeds een spoor meedraagt, al was het maar een spoor van die afscheuring? Of willen de organisatoren van dit 'sculptuurproject' aantonen dat de kunst, sinds zij zich aan het kader van de officiële godsdiensten heeft ontworsteld, *vanuit zichzelf* een wezenlijk religieuze dimensie bezit? Het zou dan gaan om een religiositeit die misschien dieper reikt, 'persoonlijker' én universeler is dan de godsdienst waarvan ze zich heeft geëmancipeerd, omdat ze niet gebonden is aan een institutioneel apparaat met zijn morele gedragsregels, geijkte rituelen en voorstellingen.

Avant-garde en mystiek

Dergelijke ideeën gaan terug op een tendens in de Duitse Romantiek die heel kritisch stond tegenover de geïnstitutionaliseerde religie omdat ze meende over een diepere, meer authentieke intuïtie van het religieuze te beschikken. Vanuit deze intuïtie zou men dan een nieuwe religie kunnen stichten. Omdat zo'n nieuwe religie geen abstracte ideeënconstructie mocht blijven, maar de mensen een 'nieuwe mythologie' moest bieden, kon ze voor de romantici slechts door een *artistieke* daad tot stand komen. Na de ontbinding van de officiële godsdienst was het aan de kunst om de mensheid te verlossen.

Ideeën over de religieuze essentie en bestemming van de kunst hebben sindsdien, zij het in meer voorzichtige, minder messianistische versies, altijd weer aanhangers gevonden: in een grondig gedesacraliseerde, 'onttoverde' wereld zou het alleen de kunst nog gegeven zijn om de onuitroeibare hang van de mens naar het transcendente, zijn gerichtheid op een hogere, spirituele bestemming en zijn zin voor het Mysterie enigszins te bevredigen. De

kunst is aldus de manier waarop de religie overleeft in de marges van een religieloze samenleving. Het gaat dan om een religie die zich aan geen bepaalde leerstellingen of voorstellingen meer gebonden voelt, en zich zelfs steeds meer van elke voorstelling, elk beeld van het goddelijke zal ontdoen. Als de helderste uitdrukking van zo'n iconoclastische, 'uitgezuiverde' religiositeit kunnen de talrijke 'abstracte iconen' beschouwd worden die onze eeuw heeft voortgebracht, die van Malevich, Mondriaan, Kupka, en later die van Reinhardt, Rothko, enzovoort. Juist door elk concreet beeld uit te bannen zou deze kunst indirect een Aanwezigheid oproepen die elk beeld te buiten gaat. De strenge leegte waarmee ze ons confronteert, zou slechts de keerzijde zijn van een mystieke volheid. Heel frappant bijvoorbeeld zijn de parallellen tussen Ad Reinhardts ideeën over de zuivere schilderkunst, namelijk over wat ze allemaal *niet* is, en de negatieve theologie van Pseudo-Dionysius de Areopagiet (6de eeuw na Christus), voor wie elk predikaat dat men aan God toekent meteen weer moet worden geloochend.[2]

Vele kunstenaars in het begin van deze eeuw neigden naar een mysliek-neoplatoons gedachtengoed waarmee ze helaas vaak enkel in aanraking waren gekomen via filosofen als Emmanuel Swedenborg of, nog erger, via obscurantistische theo- en antroposofieën in de trant van Helena Blavatsky en Rudolf Steiner. Niet alleen de abstracte schilderkunst, maar ook het monumentale werk van Brancusi, de grote vernieuwer in de beeldhouwkunst, is mystiek-religieus geïnspireerd op een wijze die elke concrete invulling van die religiositeit weigert. Brancusi's stèles zijn als het ware totems waarbij men zich geen enkele cultus kan voorstellen. De monumentale *Poort van de kus* geeft nergens op uit, ze suggereert slechts de mogelijkheid van een 'andere' ruimte; en de *Tafel*

2 Ad Reinhardt stelde ergens: 'Het enige wat men over de kunst kan zeggen, is dat ze zonder adem is, zonder leven, zonder dood, zonder inhoud, zonder vorm, zonder ruimte, zonder tijd. Dat is altijd het doel van de kunst geweest.'

van het zwijgen wil slechts mensen rond zich verzamelen om ze op hun eigen sprakeloosheid terug te werpen.

De mystieke dimensie van een bepaald soort modernisme in de kunst is lang vrij onopgemerkt gebleven omdat men meer oog had voor het emancipatorische en revolutionaire gedachtengoed waarin de kunstbewe gingen waren ingebed. In onze tijd evenwel, waarin de emancipatorische verhalen van de Verlichting vaak al te gemakkelijk als achterhaald worden afgedaan, is het mysticisme dat veel avant-gardistische kunst kenmerkt veel duidelijker leesbaar geworden.[3] Dit mysticisme, overigens een erfenis van het vaak weke spiritualisme dat als reactie op industrialisatie en verzakelijking aan het einde van de 19de eeuw in artistieke kringen om zich heen greep, blijkt in de geschiedenis van de moderne kunst telkens weer in nieuwe vormen op te duiken.

De hedendaagse cultuur vertoont in het algemeen veel tekens die wijzen op een religieus reveil, helaas meestal in de vorm van allerlei hysterische spiritualismen die meestal in een ecologische, religieuze, artistieke, technologische of holistische verpakking zitten - of allemaal door elkaar. Overal waait de boodschap van eenheid en harmonie ons tegemoet, harmonie met de Natuur, met ons Lichaam, met onze diepere, ‘onderbewuste’ Psyche, met het Vrouwelijke, met de Ander, kortom met alles waarmee onze ‘enge westerse rationaliteit’ het contact, dat er blijkbaar ooit was, zou hebben verbroken. Telkens gaat het om een verlossingsleer die ons een remedie belooft tegen het ‘onbehagen in de cultuur’, tegen de toestand van onzekerheid, onrust, verdeeldheid waarin het moderne individu met zichzelf en de anderen leeft.

Uiteraard dient de kunst zich allang niet meer aan als een effectieve remedie tegen een toestand van crisis, wat in bepaalde

3 Duidelijke tekenen hiervan zijn uiteraard grote tentoonstellingen zoals bijvoorbeeld *The Spiritual in Art. Het mysterie van de abstracten* (Den Haag, 1987) *en Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian* (Frankfurt, 1996).

modernistische en avant-gardistische stromingen nog wel het geval was. De kitsch van de grote verlossing is haar meer dan ooit vreemd. Maar wel lijkt het dat de kunst tegenwoordig hier en daar dan toch de diepe wens en de utopische belofte van zo'n verlossing cultiveert, niet meer in de zin van een maatschappelijke revolutie, maar in de zin van een individuele, desnoods slechts momentane 'illuminatie' die enkel is weggelegd voor degenen die voor zo'n ervaring ontvankelijk zijn.

Stel nu nog dat dit inderdaad de taak van de kunst zou zijn, dat de kunst, in een wereld verstoken van religieuze praktijken en symbolen, het medium is voor een religieuze ervaring, een ervaring waarbij de mens even tot eenheid, tot verzoening komt met zichzelf en de wereld. De vraag is dan of de plaats van zo'n ervaring wel een kerk of een kapel kan zijn, een plaats dus die historisch bij voorbaat als religieus is bestempeld. Er is immers onze historische, meer bepaald *moderne* ervaring dat de sacraliteit die de kunst zogezegd eigen zou zijn slechts ervaren kan worden buiten het kader van welke kerk dan ook, hoe breeddenkend, hoe 'vrijzinnig' die ook mag zijn.

Godverlaten

Maar waarin zou het 'sacrale' karakter van de kunst dan wel gelegen zijn? Misschien gaat het er niet om dat de kunst, los van elke officiële leer of cultus, met eventueel heel 'profane' beelden en tekens de mens doet ervaren dat hij tot een Groter Geheel behoort en zo de deur openhoudt voor een heilzame eenheid. Misschien is kunst juist datgene wat een ondichtbare kloof openbaart, een kloot die door elk heilsdenken, hoe gelaïciseerd ook, steeds wordt toegedekt.

De (post)moderne mens, of hij nu 'gelovig' is of niet, leeft hoe dan ook in de ruimte die door de dood van God is getekend. Deze dood van God betekent niet in de eerste plaats dat men eindelijk heeft ingezien dat God niet bestaat, maar dat God uit het leven van de westerse mens is verdwenen. God openbaart zich niet

meer, wenkt ons niet meer, spreekt ons niet meer aan. Hij geeft geen teken van leven meer: er zijn geen woorden, geen beelden meer waarin hij aan ons verschijnt. ‘Es fehlen heilige Namen,’ zegt Hölderlin.

De reformatie is uiteraard een historisch belangrijk moment in dit langzame stervensproces, in deze groeiende zwijgzaamheid van God. Zij koestert een argwaan, die er in het vroege christendom ook was, tegen de beelden. De ‘idolen’ zijn al te menselijke projecties, al te antropomorfe gestalten van God. Voor de hervormde christen zijn niet zozeer beelden, gewaden en liturgische voorwerpen goddelijk, als wel een levenshouding van piëteit, van morele zuiverheid, die strikt genomen zelfs niet van de daden kan worden afgelezen. De kerken worden dan ook gezuiverd van allerlei imaginaire referenties aan God, die voortaan nog enkel leeft in de morele consensus van een burgerij die, zoals in de lege kerkinterieurs in de 17de-eeuwse Hollandse schilderijen, zonder transcendente pathos haar serene zondagswandeling in de kerk voortzet. In dezelfde zin verwijzen de vanitastaferelen niet in de eerste plaats naar een hogere wereld, maar wijzen ze slechts op de vergankelijkheid en ijdelheid van deze wereld.

De argwaan tegen het idool heeft zijn pendant in de manier waarop men tegenover het belangrijkste sacrament van het christendom staat: het avondmaal. Luther en Calvijn zagen het weliswaar niet zo extreem, maar voor een hervormer als Zwingli openbaart de Heiland zich in het brood en de wijn die in het avondmaal worden opgediend niet als een Reële Aanwezigheid (*praesentia realis*). De communie is voor hem een collectieve geloofsbelijdenis waarin het historische gebeuren van de incarnatie (‘vleeswording’) en van de offerdood symbolisch wordt *herdacht*, zonder zich werkelijk te herhalen. Hoewel Luther en Calvijn zich steeds tegen de puur symbolistische interpretatie van het avondmaal hebben verzet, zal deze ‘verlichte’, ‘rationele’ houding tegenover het misoffer in de moderne tijden steeds meer veld winnen. Hierdoor zal het protestantisme steeds meer lijden

aan een interne contradictie. Enerzijds lijkt God, aangezien hij zich in geen enkel uiterlijk teken of beeld werkelijk openbaart, nergens anders meer te bestaan dan in het subjectieve gemoed van de mensen. Anderzijds blijft dit gemoed gericht op een *Jenseits*. Enerzijds wordt God helemaal verinnerlijkt en gemoraliseerd, anderzijds trekt hij zich terug in een koude, abstracte, zwijgende transcendentie.

Volgens Hegel ervaart de protestant, juist door zijn kritische scepsis tegenover het wonder van de *praesentia realis*, de verlatenheid en de oneindige *Sehnsucht* die de apostelen voelden bij het dode lichaam van Jezus waaruit de geest was ontvloden. Het moderne individu dat met de reformatie zijn opwachting maakt, wordt getekend door een wezenlijke contradictie: terwijl hij het absolute als de grond van zijn bestaan poneert, is van dat absolute in de wereld geen spoor meer te bekennen. De filosofie en zelfs de esthetica van Kant blijven volgens Hegel gevangen in dit verscheurde 'ongelukkige bewustzijn'. Er is volgens Kant inderdaad geen ervaring, geen *Anschauung* mogelijk van God, die voor hem vooral geldt als grondslag van de zedelijkheid. Wel is er in de esthetische sfeer, maar dan slechts daar waar het puur *esthetische* (letterlijk: zintuiglijke) wordt overstegen, een 'negatieve voorstelling' van het absolute mogelijk. Dit is de ervaring van het *Erhabene*. Met het 'verhevene' of 'sublieme' stuit de mens op iets wat zijn zintuiglijke en verstandelijke voorstellingsvermogens te buiten gaat. De verbeelding wordt uit haar voegen gerukt en lijdt schipbreuk doordat ze ertoe wordt uitgedaagd iets te verbeelden wat niet van de orde van het zintuiglijk ervaarbare is. Het sublieme is dan ook de ervaring van de grens van het ervaringsvermogen, een grens die over zichzelf heen verwijst naar wat voorbij elke zintuiglijke ervaring ligt. Het a-morfe, on-bevattelijke van een fenomeen openbaart op negatieve manier bovenzintuiglijke ideeën zoals God en de vrijheid.

Volgens Hegel is Kant er niet in geslaagd de verscheurdheid van de moderne mens op te lossen - verscheurdheid tussen zijn ein-

dige, bepaalde bestaan en de oneindige vrijheid die hij aan God toeschrijft en bij zichzelf slechts kan veronderstellen. Maar het sublieme stelt de mens als het ware in staat van die scheur zelf te genieten als van zijn diepste mogelijkheid. De onlustvolle ervaring van zijn nietigheid tegenover een onbevattelijke grootsheid, slaat om in een lustvolle ervaring waarbij de mens zijn eigen vrijheid ervaart als iets dat onpeilbaar blijft. De vrijheid, die nochtans zijn goddelijke essentie is, blijft dus voor de mens paradoxaal genoeg iets vreemds. Hij beleeft deze vrijheid immers aan een uitwendige verschijning waarin hij zich nu net *niet* kan herkennen, maar waardoor hij juist buiten zichzelf wordt gerukt. Het sublieme diept in de mens dus een vermogen tot transcendentie op waarmee de mens zich evenwel niet kan identificeren. Dit vermogen maakt het hem onmogelijk zich met zijn eindige bestaan te verzoenen, zonder dat het hem daarom in staat stelt tot een hoger bestaan. De transcendentie waarin het sublieme de mens meevoert, blijft een onbepaalde beweging die hem meer verhindert zich in de immanentie te nestelen dan dat ze hem toelaat het absolute te bereiken.

Een sublieme stoplap

Zo zijn we in de buurt gekomen van Friedrich Hölderlins opvattingen over de Griekse tragedie, voor hem zowat het paradigma van de religieuze ervaring. In deze ervaring wordt de mens volgens Hölderlin aan zichzelf ontrukt en in de sfeer van de ‘godheid’ meegetrokken. Maar op het cruciale moment onderbreekt God deze dodelijke ‘paring’ door zich om te wenden. Op die manier provoceert hij de mens tot ontrouw, tot verraad aan zijn goddelijke bestemming. De essentie van het sacrale is in niets anders gelegen dan in de affirmatie van deze fatale, goddelijke ‘omwending’, in een beweging waarbij de mens zich verblind van God afkeert en van hem slechts de lege plek overhoudt die met zijn terugtrekking is ontstaan.

Zowel God als de mens zijn voor Hölderlin producten van hun mislukte ontmoeting. De transcendentie die de mens God toe-

dicht, komt voort uit deze scheiding met God die zich voordoet in het hart van de versmelting. Radicaal gesteld: ze vindt haar oorsprong in een terugtrekking waaraan eigenlijk geen eenheid, geen werkelijke ontmoeting voorafgaat. ‘God’ is nooit iets anders geweest dan het teken het ‘reine Wort’ zegt Hölderlin - van een terugtrekking, de ‘Vader’ niets anders dan een *naam* die op de plaats van een afwezigheid komt.

Hölderlin wilde steeds trouw blijven aan de natuur. Religie is voor hem strikt genomen niets anders dan de ervaring van een totale immanentie, van een dit-hier-nu dat in een mystieke onmiddellijkheid wordt beleefd. Maar ‘de onmiddellijkheid is onmogelijk,’ weet hij. De immanentie is in de kern gebroken, van zichzelf gescheiden, ‘gediffereerd’. Het is in deze oorspronkelijke gebrokenheid dat de idee van de transcendentie haar oorsprong vindt, namelijk de idee van een ‘ander’, meer bepaald ongebroken, onverdeeld leven. ‘God’ is dus niet enkel het effect van een originaire breuk tussen de mens in zichzelf, maar is vooral het woord dat deze breuk wil dichten, maskeren, doen vergeten, en dit door haar af te doen als het gevolg van een zondeval die een einde zou hebben gemaakt aan een oorspronkelijke toestand van heelheid die dan door een heilsleer opnieuw in het vooruitzicht wordt gesteld.

Een bepaalde kritische traditie, vooral van Feuerbachiaanse en Marxistische signatuur, heeft in haar kritiek op de religie de neiging om deze heilsleer slechts te herhalen in humanistische termen. Die kritiek kwam telkens neer op een poging de transcendentie door ontmaskering of reductie in een immanentie om te keren. God wordt dan beschouwd als een verdichtsel, een psychologische projectie of een ideologisch waanbeeld van de mens dat hem van zijn eigen concrete realiteit vervreemdt. Wat de mens moet doen, is zich dit in God vervreemd beeld van zichzelf opnieuw toeëigenen, het erkennen als *zijn* beeld, om eindelijk een keer lucide de onttoverde ruimte van zijn eigen leven binnen te treden. In deze volledig humane, immanente ruimte zou dan

geen ‘buitenaards wezen’, geen fantasma, geen spookbeeld tussen de mens en zichzelf kunnen postvatten. De dood van God zou dan de geboorte betekenen van de ware mens.

Het probleem met dit humanisme is dat het al te zeer lijkt alsof God voor de mens een belofte zou inhouden, alsof alle voortreffelijkheden die men op dit waanbeeld projecteerde uiteindelijk in pand werden gehouden voor de Mens zelf. Hiermee vergeet men evenwel dat God nooit iets anders is geweest dan een frauduleuze naam voor die fatale ‘ontrouw’ die de mens van de intimiteit met zichzelf en zijn wereld scheidt, een sublieme stoplap voor dat niets dat zich steeds tussen hemzelf en zijn leven wringt. Neemt men deze stoplap weg, dan zal men daarachter niet de ware mens ontdekken, maar een leegte die men, vóór men erin kijkt, reeds met een andere, misschien nog schadelijker leugen zal hebben afgedekt.

De ‘ongelukkige’ transcendentie waar God voor staat, kan dan ook nooit helemaal, zoals bij Hegel, door het zelfbewustzijn worden verteerd, maar blijft de mens doorspoken. De mens blijft wezenlijk voor zichzelf een spook dat niet kan worden uitgedreven. Dit ‘spook’ leeft van de fundamentele on-oorspronkelijkheid van de mens, namelijk van het gegeven dat hij al altijd, voorafgaand aan elke subjectieve bereidheid daartoe, aan de anderen of het ‘andere’ is blootgesteld en hierdoor is getekend. Deze ‘tekening’ kan door de mens nooit helemaal worden ‘geïntegreerd’ of ‘verwerkt’. Hij kan het gebeuren dat het andere voor hem is noch ooit voorzien noch achteraf gladstrijken. Dit gebeuren brengt in hem een soort interne leemte aan die hem uit zichzelf ont-zet en die hem voor zichzelf een vreemde maakt.

De geniale truc van het monotheïsme zou er dan in bestaan dat ze één betekenaar, namelijk God, aanwijst als het geprivilegieerde teken van deze ont-zetting, een teken dat de mens vaderlijk op zijn on-wezenlijkheid wijst, om hem vervolgens daarvoor in de ‘schoot’ van een Kerk een remedie aan te bieden. Om die reden heeft Nietzsche gelijk wanneer hij wijst op de nihilistische kern in

het christendom. Het christendom monopoliseert als het ware de leegte, parasiteert op de structurele onvrede van de mens met zichzelf door hem aan te praten dat deze onvrede ‘in de grond’ reeds - namelijk aan het kruis - ongedaan is gemaakt. De moderniteit, als tijd van de dood van God, zou dan de tijd zijn waarin de naam van God niet langer werkt, niet langer geloofwaardig is als teken waarin het menselijke tekort zich zou hebben verzameld, als het ware reeds een ultieme catharsis zou hebben beleefd waarin het ‘in principe’, voor hen die niet ‘ziende blind’ zijn, is opgelost. Anders gezegd: het eindeloos herhaalde beeld van het leven in zijn uiterste gebrokenheid (het gekruisigde lichaam van Christus) wordt niet langer ervaren als belofte van een ongebroken, eeuwig leven.

Wel kan de obsessieve herhaling van die gebrokenheid in de christelijke kunst blijven fascineren. Deze fascinatie, zoals voor de hele christelijke iconografie, is slechts schijnbaar louter formeel-esthetisch. Ze wordt gedragen door het gevoel dat het christendom, ondanks zijn uiteindelijke ontkenning van de eindigheid, de gaping - die de mens is - openhoudt. Het christendom is de cultuur bij uitstek van de wonde, van het verlies. Het is de religie van de stervende God. Het katholicisme theatraliseert dit sterven tot in het obscene, blijft met een obscuur genot inzoomen op het stervende vlees. Met de reformatie wordt deze rouw consequenter doorgevoerd en verinnerlijkt. Het reformatorische iconoclasme trekt ten strijde tegen de infantiele illusie van de aanwezigheid van God in *deze* wereld. De radicale transcendentie waarin God wordt geplaatst, kondigt reeds van ver de ‘God-is-dood-theologie’ aan.

De christelijke God leeft dus van zijn dood. Met deze dood wijst het christendom op een scheur tussen de mens en het ‘ware leven’ waartoe de mens is bestemd maar dat hij niet op eigen kracht vermag te veroveren. De verrijzenis en de heilsverwachting dekken die scheur evenwel meteen ook toe. Voor het humanisme daarentegen lijkt de mens een realiseerbare mogelijkheid.

De naam van God wordt geschrapt. Hierdoor verdwijnt meteen het woord waarmee de mens van oudsher - zij het op een verdraaide, leugenachtige manier - zijn fundamentele tekort in het spel bracht. Het risico van het humanisme is dat het niet langer bij dit tekort stilstaat, maar dat het de *naam* van de Vader, het holle woord dat God is, gaat vervangen door een *reële* Vader. De verre, onbereikbare, beweende, dode God wordt definitief begraven en opgevolgd door werkzame, efficiënte principes: de Staat, het Volk, de Vooruitgang, de Vrijheid, de Gelijkheid, enzovoort - allemaal abstracta waarmee een zich nu autonoom wanend subject zijn eigen identiteit opeist, al het andere tot het *zijne* omvormt, zonder nog een naam of beeld te hebben voor het andere waarop hij *in zichzelf* stuit. Het is slechts in de marges van de cultuur, in de literatuur en de kunst, in de psychoanalyse en de filosofie dat deze ultieme andersheid zich steeds meer laat horen in haar radicale *Unheimlichkeit* - losgemaakt van God, wiens naam zich heeft uitgezaaid over talloze andere namen die het niets aanwijzen dat door die ene naam valselijk werd gemonopoliseerd.

Gods transcendentie heeft ons niet door een of andere ideologische ingreep, door een soort duister complot, van onze immanentie, van onze ‘eigenlijke’ humaniteit beroofd, maar is slechts een ongelukkige hypostasering van een on-eigenlijkheid die structureel is. God is met andere woorden nooit iets anders geweest dan het verhullende teken van een breuk, een cesuur in de immanentie. De idee dat de kunst de religie is van een religieloze samenleving kan enkel betekenen *dat zij de lege plek die de dood van God heeft achtergelaten openhoudt*. Betekent dit dat de kunst nog op een negatieve manier, namelijk door een cultus van het verlies, aan God vasthoudt? Neen, de kunst moet die lege plek openhouden *zonder nostalgie en zonder hoop*. Zij moet in die zin ‘God’ laten verschijnen als wat hij is: het teken van een leegte, het residu van een terugtrekking die *achteraf* het fantasma van een Reële Aanwezigheid opwekt.

Wat met ‘God’ is weggevallen, is een naam of een beeld dat voor de mens een leemte in zichzelf onthulde én verhulde, niet de intimiteit van een volle Aanwezigheid.

‘God’ verbergt niets

De kunst na de dood van God kan niet langer geloven in een modernistische strategie van leegmaking, uitzuivering van de voorstelling. Een dergelijk iconoclasme cultiveert nog te zeer de belofte van een Aanwezigheid - alsof men uiteindelijk zou raken aan een naakte, zwijgende Aanwezigheid, wanneer men de ruimte van de voorstelling zou ontdoen van de projecties van een ongeduldige, al te verhitte verbeelding. Dit is nu juist de diepe illusie waarvan men het slachtoffer dreigt te worden wanneer men hedendaagse kunst wil plaatsen in kerken en kapellen die niet meer in gebruik zijn en dus niet meer officieel door God worden bewoond. De historische uitgeholdheid van de officiële cultus lijkt heimelijk de mogelijkheid van een waarachtige godservaring te suggeren. Men wil ons kennelijk doen voelen - men zal dit niet zeggen, men houdt immers ‘alles open’ - dat de afwezigheid van elk beeld of teken van God teruggaat op een Aanwezigheid. Men lijkt te willen raken aan *het zwijgen van God*.

Maar de weelderige, wijdvertakte fictie die God is, met zijn hele familie en de engelen en heiligen die hem omringen, verbergt geen Reële Aanwezigheid, maar het *gebrek* eraan, een gebrek dat niet meer dan *ons* gebrek is. In zoverre de meeste kunstenaars die deelnemen aan het sculptuurproject - uit schroom, uit respect, of gewoon uit desinteresse - wellicht niet expliciet op de religieuze dimensie van de ruimte zullen ingaan, in zoverre zij dit probleem inderdaad ‘open laten’, bestaat nu net het gevaar dat zij het fantasma van een onnoembare, onverbeeldbare Aanwezigheid helpen voeden.

Omdat ze alle naïeve en ideologische voorstellingen omtrent God achter zich heeft gelaten, lijkt het alsof hier een verlichte religie zich nu rijp acht om de kunst, die al lang zeer terughou-

dend is tegenover expliciet religieuze thema's, in haar ruimtes te ontvangen. Religie en kunst kunnen elkaar nu in een zwijgende verstandhouding ontmoeten, solidair in hun zwijgen over God, gezamenlijk trouw aan een zwijgende God.

Kan het dit zijn wat met het 'openhouden van de lege plek' wordt bedoeld? Gaat het om deze streng-melancholische, in wezen *negatief theologische* weigering het verloren Obj eet door een ander te vervangen, een weigering om het verlies door een - onvermijdelijk bedrieglijke - voorstelling te versluieren, en dit in de heimelijke hoop de ruimte alsnog vrij te houden voor een werkelijke Verschijning? Uiteraard niet. De 'taak' van de kunst kan er daarentegen slechts in bestaan dit fantasma, waarvan de hardnekkigheid altijd weer wordt onderschat, te doorbreken. God is niet dat verloren Object dat achter Zijn ijdele voorstellingen schuilgaat, maar een woord dat de onmogelijkheid van de mens representeert zijn verlangen aan welk object dan ook te bevredigen, maar tegelijkertijd die onmogelijkheid maskeert door de installatie van een transcendent hyper-Object.

Een dergelijke maskering kan men als onvermijdelijk beschouwen. Dat de mens een heilloze transcendentie is, namelijk een *buiten* waar hij nooit thuiskomt, daarover kan hij niet anders dan liegen. Dat die leugen zich echter hypostaseert in één betekenaar die voor de waarheid doorgaat, is daarentegen niet onvermijdelijk, en voor de mens zelfs nodeloos vernederend. De kunst 'na de dood van God' moet dan ook niet de naakte waarheid of het 'pure mysterie' achter 'God' willen blootleggen, maar deze naam in zijn holheid affirmeren, ervoor zorgen dat zijn betekenis leegloopt in telkens andere tekens. De kunst kan niet anders dan alle voorstellingen die er in onze maatschappij de mens nog op willen wijzen dat zijn bestaan gegrond is, over hun eigen leegte laten plooien.

‘Een zo noodlottig verlangen’. Klossowski, de vrouw, de fallus, de parodie

> *Car la vérité s'y avère complexe par essence, humble en ses offices et étrangère à la réalité, insoumise au choix du sexe, parente de la mort et, à tout prendre, plutôt inhumaine, Diana peut-être*...
> JACQUES LACAN, *Écrits*

‘Wie is Diana?’ Zolang Actaeon zich deze theologische vraag stelt als een voyeuristische heremiet in zijn grot, kan het niet anders dan dat Diana hem ontglipt. Maar zou het dan mogelijk zijn dat Diana hem niet ontglipt? Natuurlijk niet. Maar misschien kan Actaeon zich wel van de verhitte illusie ontdoen haar ooit *werkelijk* te ontmoeten, zodat hij haar dan wellicht op een meer bezadigde, ‘volwassen’ manier kan naderen. Kan hij zich evenwel van die illusie ontdoen? Evemnin. Maar misschien kan hij op die illusie *doorwerken*. Misschien kan hij, nog slechts spelend met het verlangen ooit aan Diana, ‘zelf’ te raken, de ironie van haar (on)wezen smaken, de bodemloze ironie van alles wat voor ‘Diana’ doorgaat, van alles waar Diana zich - met gelatenheid? met overgave? - voor laat doorgaan.

Dat de Vrouw, de Waarheid over de vrouw niet bestaat, is juist maar wordt anderzijds vaak al te makkelijk gesteld. Het effect

‘vrouw’ lijkt nu eenmaal onvermijdelijk, en daarmee de speculaties over wat het ‘eigenlijk’ is. De ‘mannelijke’ fictie dat er een waarheid over de Vrouw of over het Vrouwelijke bestaat - een fictie waaraan het hedendaagse feminisme juist in haar poging die fictie te ontmantelen medeplichtig dreigt te worden - is hardnekkiger dan men denkt. Van deze fictie vormt de vrouw dan ook niet het tegendeel, maar eerder de afgrondelijke parodie.

Zij, Diana of Roberte, de vrouw, telkens dezelfde, telkens een andere, die Pierre Klossowski fascineert - een fascinatie waaraan hij ons medeplichtig maakt - is slechts schijnbaar hysterisch. Zij klaagt niet, voelt zich niet tekort gedaan. Zij castreert niet noch zet zij een boom op over een vrouwelijkheid die haar zou zijn afgenomen. (Dat doen de anderen voor haar, denk aan de cultus rond de ‘boom van Diana’.) Zij spiegelt liever de dierbare fallus honderdvoudig terug, laat hem ‘eeuwig wederkeren’ op een plaats waar niemand hem zich kan toeëigenen.

In Klossowski's romantrilogie *Les Lois de l'hospitalité* vormt Roberte, de echtgenote van de oude professor Octave, later van de verteller K., de spil van allerlei intriges, theologische speculaties en seksuele obsessies.[1] In het voor- en nawoord wordt Roberte aangeduid als een ‘uniek teken’ waarin de schrijver zegt al tien jaar te leven. De uniekheid van dit teken is evenwel slechts leesbaar in de talloze ‘sünulacres’ waarin het uitwaaiert: de vele gedaantes waarin Roberte zich ontdubbelt. Op gelijkaardige wijze maakt de figuur van de godin Diana zich in Klossowski's novelle *Le Bain de Diane* slechts kenbaar via allerlei schijngestalten.[2] Niet toevallig behoort de maansikkel tot een van haar emblemen.

1 *Les lois de l'hospitalité*, Éditions Gallimard, Parijs, 1965. Deze trilogie bestaat uit: *La Révocation de l'Édit de Nantes, Roberte ce soir* en *Le Souffleur*.

2 *Le Bain de Diane*, Éditions Gallimard, Parijs, 1980.

Diana

Le Bain de Diane is geen verhaal maar een opeenvolging van stilstaande tableaus - het tableau vivant fascineert Klossowski sinds lang - die een telkens andere versie geven van de fatale ontmoeting waardoor het lot van de jager Actaeon zich met de dubieuze verschijning van de kuise godin Diana heeft verbonden. Het is immers niet slechts op één moment dat Actaeon bij het zien van de badende Diana in een hert veranderde en daarop door zijn eigen jachthonden werd verscheurd, maar ‘sinds altijd’ en daarom telkens weer opnieuw.

Wie is Actaeon? In Ovidius' *Metamorfosen* is het een prinselijke jager, maar volgens Klossowski is het op de eerste plaats niet meer dan een hond die naar de maan blaft, wat trouwens iedereen blijkt te zijn wanneer iets van zijn meest singuliere fantasma's aan de oppervlakte komt - iets van die korte, licht variërende scènes waarmee hij de waarheid over zijn verlangen heeft omzwachteld. Klossowski noemt deze scènes graag ‘pantomimes’. De ‘waarheid’ die in deze pantomimes sluimert, is dat er met het object van het (seksuele) verlangen geen verhouding mogelijk is die men ‘humaan’ kan noemen, en wel omdat het object waar men in de lichamelijke liefde, net zoals trouwens in de sadistische wellust, naar tast, nooit een persoon is maar een onheuglijk object waaraan men ‘sinds altijd’ door een scheur is vastgehecht. De hond blaft slechts naar het onbereikbare omdat hij eraan vastzit; hij is aan de verte geketend. De mogelijkheid van de religieuze en amoureuze waan en idolatrie, waarbij men deze ‘geboeidheid’ aan wat geen substantiële realiteit bezit, ontkent, en voor deze leegte een beeld schuift, zit dan ook in de structuur van ons ‘hondachtig’ verlangen ingebakken.

Het is alsof Diana deze religieuze regressie uitlokt, alsof ze verantwoordelijk is voor de cultus die rond haar maagdelijkheid is ontstaan. Ze lijkt wel hysterisch. Ze wil van geen seks weten, toch zeker niet met mannen. Wel hangt ze zelf graag de man uit, wat

zou kunnen teruggaan op een identificatie met haar vader Zeus die haar ooit bezeten heeft. Ze snelt gewapend met pijl en boog, die zij van de cycloop heeft afgetroggeld, door het woud, voelt zich meer verwant met de dieren dan met de andere jagers. Ze lijkt haar vrouwelijkheid te verloochenen, maar gebruikt haar bekoorlijkheden wel tersluiks als een val waarin ze mannen dodelijk strikt, alsof ze zich onbewust wreekt op haar vader die haar heeft misbruikt en verlaten: ‘aan elk van jullie verlangens beantwoordt een pijl uit haar koker’.

Is zij dan toch een ‘castrerende vrouw’? Alleen voor degenen die haar fallische show al te ernstig nemen. Alleen dus voor degenen die denken dat zij is of heeft wat zij toont, en zich door haar bestolen voelen. Niet voor degenen die weten dat de fallus niet aan haar toebehoort, aan niemand toebehoort, maar altijd slechts een simulacre kan zijn dat een gebrek moet verdoezelen. Misschien heeft Diana helemaal geen fallische ambities, maar houdt ze de fallus alleen maar ‘hangende’, zoals haar gebroken zilveren boog die op het einde van Klossowski's novelle ‘vanuit zichzelf op haar achterste danst’, zoals die jachthoorn die tussen haar dijen zweeft, zoals al die attributen, gestes, blikken die in de romans en tekeningen van Klossowski *en suspense* blijven.

Maar Actaeon is verliefd en dus meent hij dat Diana voor hem sen waarheid verborgen houdt die hem vervulling zal schenken. Als neef van Dionysos houdt hij niet van omslachtige liturgische praktijken. Hij wil zich overgeven, hij wil zich verliezen in de godin, en bereidt zich dan ook op die extase voor. Klossowski laat hem om die reden plaatsnemen in de grot waar de bron ontspringt waaraan Diana zich na de jacht zal komen verfrissen. Actaeon wil het moment van Diana's ‘reële aanwezigheid’ niet missen. En hij wil er zelfs nog bij zijn wanneer hij zich in die aanwezigheid verliest, wanneer hij in een hert verandert. Hij loopt vooruit op zijn metamorfose. Hij leidt zichzelf op tot hert, gaat gekleed als hert. Want hij wil *weten* hoe het bewustzijn te

verliezen, hij wil zijn delirium kennen.

Maar doordat Actaeon zo bewust zijn legendarisch lot beraamt, kan hij dit lot niet meer ondergaan, kan hij er niet meer mee samenvallen. Hoe leeg aan gedachten deze asceet zijn hoofd onder zijn hertenkop ook probeert te maken, zegt Klossowski, zijn blik doorvorst dan toch maar de nacht, nog veel te bedacht op zijn naderende extase, ‘jaloers op een niets waarmee hij zich niet kan verenigen’. Overlegt hij niet teveel? Is zijn offer, zijn identificatie met het hert, niet te gesimuleerd? Runnen zijn honden hem ernstig genoeg nemen om hem te verslinden? Neen, ze wenden zich van hem af.

Vreemd genoeg is het juist aan deze onzuivere meditatie dat de goddelijke Diana haar zichtbaar en tastbaar lichaam ontleent. Doordat zij de verlangende en verbeeldende blik van Actaeon *voelt*, wordt ze bezocht door het verlangen zichzelf weerspiegeld te zien in de golf waarin ze zich onderdompelt. Gezien door een ander, re-presenteert, simuleert Diana zichzelf, een representatie waarmee ze zich meteen ook aan alle stervelingen openbaart.

Toch is Actaeon niet de werkelijke, oorspronkelijke auteur van Diana's dubieuze theofanie. Om deze theofanie te ‘verklaren’ doet Klossowski, gefascineerd door de complexe wijze waarop in de Middeleeuwen het Griekse denken en de christelijke incarnatieidee met elkaar verstrengeld zijn, anachronistisch beroep op een neoplatoonse demonologie. Het is een demon die de in principe onzichtbare en onverstoorbare goden ertoe verleidt zich aan de mens te openbaren. In Diana's geval heeft de demon de functie van een pooier die de kuise Diana prostitueert. Maar is deze profanatie mogelijk zonder de heimelijke medeplichtigheid van Diana? Onder het masker van het fraaie lichaam dat ze aan de demon ontleent, geeft ze zich ‘clandestien’ over aan allerlei menselijke emoties, zoals ook de emotie van de kuisheid, de deugd die we van deze godin zo goed kennen, maar die geen deugd zou zijn indiep zij niet op de proef zou worden gesteld.

De demon is ‘god noch mens maar zoiets als de reflectie van de

een in de ander'. Wanneer de verliefde Actaeon de ware Diana wil ervaren, betekent dit dat hij naar de oorsprong van haar reflectie moet teruggaan, naar het moment waarop de golf waarin ze zich spiegelt nog volledig transparant is, en dus nog niet aangetast door secundaire beeldvorming en reflectie. Maar alleen al deze intentie van Actaeon om dit supreme moment vooral niet te missen, zijn voornemen om Diana bij de 'eerste golf' te betrappen, getuigt van 'een waanzinnige overschatting van de vrije wil ten koste van de genade', van een 'verontrustend gebrek aan naïviteit'.

Wanneer Actaeon al zicht krijgt op de ware Diana, dan kan dit 'zicht' (*vision*) niet het nagestreefde einddoel van zijn meditatie zijn, maar moet het een evenement zijn dat zijn meditatieve activiteit onverhoeds onderbreekt door de verschijning van iets waar hij niet klaar voor kan zijn: iets wat hij 'zowel van te ver als van te dichtbij ziet'. De langverwachte (naakt)scène blijkt, wanneer zij zich voordoet, totaal onverwacht, en de plaats waar zij zich voordoet, confronteert Actaeon met de 'onmogelijkheid van een plaats waar hij haar ooit zou kunnen opwachten'.

Op het moment dat Actaeon uiteindelijk ziet hoe de 'helse lippen' van Diana's vulva zich openen, besprenkelt ze zijn ogen met het water waarin ze zich spiegelt. De 'serene transparantie van de golf' waar Actaeon even deel aan heeft, blijkt dus verblindend. En met de vraag wat hij hierna nog kan zien, in welke mate zijn blik, postuum, zijn opheffing overleeft, stapt men volgens Klossowski uit de absolute ruimte van de mythe de wereld binnen van de theologische speculatie, waarvan de grondstemming de *delectatio morosa* is: 'een beweging waarmee de ziel zich vrijwillig laat meevoeren naar beelden van verboden vleselijke of geestelijke handelingen, waarbij ze zich vasthoudt aan de contemplatie ervan'.

Er lijkt een onoverbrugbare kloof te gapen tussen de doelloos door het woud dwalende Actaeon die plotseling op de naakte Diana stuit, en de Actaeon die in zijn grot, in zijn 'mentale ruimte', naar haar komst uitziet - tussen de Actaeon die, verblind en

verbijsterd, in een hert verandert, en de strenge heremiet die zich tot het hertenbestaan bekeert. Anders gezegd: er heerst een radicale discontinuïteit tussen de tijdloze ruimte van de mythe waarin alles zich afspeelt als een stille pantomime waarin de betekenis van de gestes onbepaald blijft, en de theologische, 'profane' bespiegelingen daarover, waar Diana van haar kant trouwens maar al te graag toe provoceert. Dit doet zij, zegt Riossowski, omdat ze haar kuis maagdendom *opeist*. Omdat ze van haar ongenaakbaarheid een *punt* maakt, haar geheim *als* geheim poneert, stelt ze zich bloot aan allerlei theologische indiscreties, en laat ze de reflectie binnensluipen in de mythe.

'Pauvre chasseur dans la nuit obscure, faux ascète au grand jour.' - Actaeon is een gespleten subject. Er is geen innerlijke verzoening mogelijk, wel een labiel compromis, een 'symptoom' zou Freud zeggen. Actaeon vormt zich namelijk een 'gedachte'. Of beter: *er* vormt zich een gedachte, een gedachte die hij zelf niet kan denken, waar hij zelf niet bij kan, maar die vanuit de afgrond van zijn verblinding boven hem uitgroeit: 'zijn denken vindt zijn voltooiing in een gewei dat op zijn voorhoofd groeit, en de schok van een dergelijke vervulling gooit hem naar voren'. Deze metamorfose slaat alles wat Actaeon zich voorstelde toen hij het hert 'uithing'. En de 'gewiekstheid' van Diana gaat zover dat zij de metamorfose van Actaeon niet voltooit (zijn linkerarm en -hand bijvoorbeeld blijven menselijk).

Actaeon ondergaat dus in elk geval niet het sublieme lot van het goddelijke natuurkind Pan, dat bij het zien van de naakte Diana prompt in een steen veranderde, vervolgens in een boomstronk, een melodie, om tenslotte op te gaan in de trilling van de lucht waarin de geur van Diana's oksels zich verspreidt. Terwijl zo'n extatische metamorfose Actaeon enerzijds niet is gegund, wordt hem anderzijds de tegenwoordigheid van geest ontnomen die noodzakelijk is voor een serieuze meditatie, en dus voor een weten omtrent de extase. Actaeons gedachte ontgaat hemzelf, en op de plaats van die gerateerde gedachte verschijnt het hertenge-

wei als een opzichtig maar sprakeloos teken - een ‘stomme betekenaar’ zou Lacan zeggen.

Alleen een ongekend genot dat, omdat het méér dan bevrediging zoekt, zichzelf niet verdraagt, kan zo de wijk nemen naar deze doodse, want al te weelderig vertakte, al te ‘vrouwelijke’ erectie waarmee de prinselijke jager zich machteloos op Diana stort. Getooid met dit nutteloos simulacre, dat hem evenmin als de jachthoorn die tussen zijn afwezige penis en Diana's lange, gestrekte been zweeft, in staat stelt tot een seksuele handeling van enig allooi, verstijft hij als het ware tot een embleem tussen de emblemen die het stereotiepe kader vormen van Diana's ironische epifanieën: zilveren boog, maansikkel-diadeem, honden, toortsen, geselroeden, pijlenkoker, bloemen, korte tuniek, lange laarzen, haarwrong, gordel, nimfen...

Als fetisjistische voyeur die zich van zijn genot meende te kunnen verzekeren door een in zijn grot opgezette mise-en-scène, blijkt Actaeon nu zelf tussen de emblematische fetisjen te worden opgenomen waarmee Diana zich door de demon laat openbaren. Hij neemt zelf plaats in het pantomimische tableau. De scène van het fantasma valt inderdaad niet vanop afstand te bekijken, maar is een scène waarin men is *gegrepen*.

De fetisjist houdt vast aan de illusie dat de vrouw zijn verlangen ten volle kan bevredigen. Hij aanvaardt niet dat zij hét, namelijk de fallus als garantie voor het Genot, niet heeft. Op de plaats van die afwezigheid schuift hij een fetisj waarmee hij zich alsnog wil behoeden voor die teleurstelling. Maar terwijl hij aldus het genot meent veilig te stellen, speelt hij volledig in de kaart van de castratie. De fetisj is immers de plaats bij uitstek waar het genot (zich) ophoudt, tot een levenloos teken van zichzelf wordt. Waar de fetisjist denkt het object van zijn verlangen te hebben omsingeld, geniet hij in feite onbewust van een eeuwige onvervuldheid. Hij geniet er heimelijk van dat het genot nu net niet daar te vinden is waar men het denkt te kunnen contourneren, localiseren,

benoemen, enzovoort. Als ersatz-fallus waarmee de fetisjist het totale genot dat hij bij de vrouw vooronderstelt aan haar wil onttrekken, is de fetisj niet méér dan datgene wat de fallus slechts kan zijn: een simulacre dat op een dubieuze manier het menselijke tekort in het spel brengt.

Als gemaskerde heremiet wil Acteaon *weten* te genieten, en daarom probeert hij beslag te leggen op het Genot dat Diana volgens hem in pacht heeft maar om onbegrijpelijke redenen niet wil blootgeven. Wat hem gek maakt, is dat Diana met dezelfde handen waarmee ze tijdens de jacht haar boog stevig omklemt, later aan de heilige bron haar buik streelt, dat ze met dezelfde vingers waarmee ze zo ‘mannelijk’ de dodelijke pijlen uitkiest, op het langverwachte moment onwillekeurig met haar navel en harde tepels speelt. Actaeon, jaloers, wil haar betrappen op dit genot waar zij zich ondanks zichzelf, via een ‘demon’ die haar aan zijn blik blootstelt, aan overgeeft.

Om dit te bereiken moet hij iets onmogelijks doen. Hij moet de plaats innemen van de demon die Diana's genot ont-eigent. Hij moet zelf de demon worden die in haar in wezen onverstoorbare natuur een ‘bres’ slaat waardoor haar genot, haar intiemste zelfgevoel en -perceptie voortaan gecontamineerd zullen zijn door het verlangen door een ander te worden gezien (waarvan het schaamtevolle verlangen zich diep in het bos te verbergen een modificatie is). Diana geniet slechts van zichzelf omdat er tussen haarzelf en haar lichaam een Ander is die haar reflecteert, een Ander die tussen haarzelf en haar eenzaamste zelfspiegeling heeft postgevat. ‘In haar handpalmen, zoals in de holtes van haar oksels, haar dijen, en haar knieën, is mijn aandeel groter dan dat van haar onverstoorbare natuur,’ fluistert de demon ons toe, die niet alleen Diana's billen en borsten op zijn naam heeft, maar de hele outfit waarmee ze zowel voor de stervelingen als voor zichzelf tot een spektakel wordt.

Diana voelt zich niet bestolen of bekocht. Zij geniet van de aan haar onttrokken lichaamsdelen. Ze geniet van die onttrekking.

Actaeon, die haar wil verrassen wanneer ze, verbaasd over wat haar overkomt, tot dit genot ontwaakt, fixeert zich evenwel op bepaalde gestes, lichaamsdelen, attributen waarmee de demon haar heeft uitgerust. In de veronderstelling dat Diana zich daar volledig in incarneert, fetisjeert hij die zaken. Hij 'falliciseert' ze in de zin dat hij in zijn fantasma de volheid van haar wezen verzameld ziet, terwijl Diana juist daar het meest van zichzelf gescheiden is, terwijl ze juist daar, door de Ander aan zichzelf ontrukt, het meest afwezig is. Wil de heethoofdige Actaeon anderzijds kost wat kost Diana ontmaskeren, haar van die attributen ontdoen en in haar holtes doordringen om haar 'reële aanwezigheid' te ontsluieren, dan kan hij slechts op die afwezigheid stuiten.

In de slotscène van *Le Bain de Diane* toont deze afwezigheid zich op een genadige wijze. De fallus verdwijnt niet om een schrikbarende leegte achter te laten, maar stijgt op zonder aanziens des persoons. Op het nogal scabreuze einde van de novelle heeft Actaeon een hekel gekregen aan elke fetisjistische cultus en aan elke vorm van idolatrie in het algemeen. Hij wordt, zegt Klossowski, 'iconoclast'. Hij is Diana's schijnvertoningen, het 'spel der simulacres', beu. Hij wacht het moment van de theofanie niet meer geduldig af, maar gaat de godin te lijf en ontrukt haar een voor een haar kledingstukken en mythische attributen. Hij breekt de zilveren boog, waarmee zij steeds 'waarschuwde voor de regionen waar zij bezitbaar is'; en naarmate hij haar er een pak slaag op haar kont mee geeft, 'zet deze kont zich op een kier' en ontluikt daar de lichtende maansikkel die zij altijd als diadeem droeg. Actaeon, die het beu is naar de maan te blaffen, zet er nu zijn tanden in, maar het enige effect is dat de maansikkel, 'dit laatste simulacre', glibberig van tussen zijn tanden wegglijdt, opstijgt en plaatsneemt in het smaragden gewelf van de avondschemering...

De iconoclastische passie om korte metten te maken met alle fetisjen en beelden, bevrijdt niet van de fetisjistische beeldcultus, maar is er juist de ultieme versie van. Alsof de fetisj *iets*, bijvoor-

beeld de Vrouw, verbergt. Dit is het fantasma dat Actaeon nog drijft: wanneer hij Diana wil castreren, wanneer hij haar maansikkel, waardoor hij steeds werd gemeduseerd als door een voorbeeld van de totale vervulling, wil verzwelgen.

Het is grotesk en steriel de vrouw afwisselend te 'falliciseren' en te castreren (onze cultuur heeft daar een handje van weg). Met deze dunne sikkel, dit snoeimes dat zij uit haar goddelijke kont te voorschijn tovert, steekt Diana het mannelijke geslacht immers niet hysterisch naar de kroon, maar doorsnijdt zij juist het fallocratische fantasma van een beheersbaar genot, van een genot waarvan men zich zou kunnen verzekeren. Zij laat met andere woorden de fallus verschijnen als wat hij is: het teken van een gebrek, een onvoltooidheid die op geen enkele volheid teruggaat en elke illusie daaromtrent onherroepelijk doorkruist. Deze gebrekkigheid openbaart zich evenwel niet als een loutere leegte, maar wikkelt zich in het fantasma van een ontglippende, verglijdende en dus oncastreerbare fallus. Oncastreerbaar inderdaad, en wel omdat Diana er geen aanspraak op maakt, haar identiteit er niet mee verbindt, maar hem loslaat en als een ijle fata morgana laat plaatsnemen in het avondrood, hem aldus ironisch blootstellend aan al degenen die er alsnog een boom over willen opzetten...

Roberte

Actaeons diepe wens Diana te zien zoals zij 'werkelijk' is, zijn obsessioneel verlangen tussen te komen op het intieme moment waarop zij zich over zichzelf heen buigt, komt overeen met het verlangen dat de oude, 'perverse' professor Octave koestert in het 'toneelstuk' *Roberte ce soir*, het centrale luik van *Les Lois de l'hospitalité*, ten aanzien van zijn jonge echtgenote Roberte, die in talloze potloodtekeningen van Klossowski verschijnt met de fysionomie van zijn vrouw Denise. *Le Bain de Diane* kan gerust beschouwd worden als een half essayistische, half mytho-poëtische uitweiding over de Grieks-christelijke wortels van Octaves singuliere fantasma. Actaeons ervaring in het dichtbegroeide

woud geldt voor Klossowski blijkbaar als een matrix voor de onbewuste fantasma's die ten grondslag liggen aan de erotische, esthetische en religieuze houding die onze Grieks-christelijke beschaving heeft ingenomen tegenover de vrouwelijke seksualiteit.

Het fantasma van de theoloog Octave vindt in *Les Lois de l'hospitalité* zijn bewuste, en dus versluierende uitdrukking in een ‘gebruik’ dat Octave openlijk bekendmaakt in een manuscript dat hij in de logeerkamer van zijn huis ophangt. Dit manuscript heeft dezelfde titel als Klossowski's boek: ‘de wetten van de gastvrijheid’. Waarin bestaat dit ‘gebruik’? Octave wil zijn vrouw Roberte meemaken zoals zij werkelijk is. Hij wil dat de ware Roberte, die verborgen blijft in de al te grote vertrouwelijkheid waar het alledaagse leven op drijft, wordt onthuld. Of in Octaves scholastisch, Aristotelisch jargon: hij wil dat de nog ‘onactuele essentie’ van Roberte zich ‘actualiseert’. Dit kan hij niet doen door Roberte zomaar voor zichzelf te houden, door van haar te eisen dat ze hem trouw is. Hij moet weten hoe ze bij anderen is, hoe zij is wanneer ze zich aan anderen overgeeft. Vandaar dat Octave gasten uitnodigt die hij ertoe tracht te brengen de gastvrouw te ‘actualiseren’.

Gaat het hier alleen maar om een dialectische toeëigeningspoging, waarbij de meester even zijn meesterschap prijsgeeft om het des te grondiger te kunnen uitoefenen? De man ensceneert het overspel van zijn vrouw om haar op die manier, tot in haar ontrouw toe, te bezitten. Maar Octave heeft weet van de onontwarbare paradoxen waarin hij met zijn ‘gebruik’ verstrikt raakt. Wanneer Roberte zich aan de gasten geeft uit gehoorzaamheid aan zijn ‘wetten’, en dus uit trouw aan Octave, dan mislukt zijn opzet, want hij wil Roberte nu juist in haar ontrouw kennen. Wanneer Roberte hem evenwel écht ontrouw zou zijn, ontsnapt ze hem totaal, dan heeft hij helemaal geen deel meer aan haar ‘essentie’.

De gast, de vreemdeling houdt voor Octave het geheim van Roberte in pacht. Vandaar dat Octave zich met hem wil identificeren; hij wil de toevallig binnenvallende vreemdeling worden; maar

dit kan hij uiteraard slechts wanneer hij daarbij niet zichzelf blijft, maar het risico neemt zijn ‘zelf’ op het spel te zetten. ‘Want uiteindelijk,’ merkt de brave neef van Octave op die in dit perverse spel betrokken wordt, ‘kan men niet tegelijk nemen en niet nemen, er zijn en er niet zijn, binnenkomen terwijl men binnen is.’

Het gaat al bij al niet om hoe Octave zijn echtgenote aan anderen moet geven om haar des te beter voor zich te kunnen houden, maar om hoe hij ermee omgaat dat zij hem eerst en vooral door anderen gegeven is, dat zij namelijk slechts binnen het spinnenweb dat anderen reeds rond haar gesponnen hadden, voor hem is kunnen verschijnen als de aantrekkelijke vrouw die hem blijft obsederen. Met het geschenk dat de gastheer zonder wedergeschenk aan zijn gasten wil doen, worstelt hij met een schenking waarvan hij de bestemmeling is, een schenking waarvan hij de oorsprong, de auteur vruchteloos probeert te achterhalen. Octaves wetten van de gastvrijheid, die overigens onuitvoerbaar blijken te zijn - maar ook al zijn beschrijvingen van de dubieuze manieren waarop Roberte zich aan anderen prijsgeeft, door lyceumgangers, bon vivants, kolossen en dwergen wordt aangerand of door geesten wordt bezocht - al deze ‘fantasieën’ zijn pogingen om deze Ander alsnog in te halen, om de auteur te worden van een gift die hem is voorafgegaan.

Het is verre van duidelijk wie Roberte is. We komen vooral veel te weten over het complexe web van intriges en roddels waarin zij al van vóór ze Octave kende verweven zit, ook over de theologische speculaties en seksuele (mis)handelingen waarvan zij kennelijk het geliefkoosde object vormt, en waarmee men haar wil uitdagen de ‘waarheid’ over zichzelf te bekennen. In *Les Lois de l'hospitalité*, net zoals in Klossowski's tekeningen die parallel met deze complexe trilogie ontstonden, bevindt Roberte zich steeds op de kruising van gestes, blikken en woorden die tot haar willen doordringen. Om met Lacan te spreken: ze beweegt zich in het anonieme veld van de Ander, overgeleverd aan wat Klossowski ‘de code van de alledaagse tekens’ noemt. En zo is ze ook Octave

in handen gevallen: als een door anderen gezien, besproken en tot spreken gebracht lichaam - omschreven, omlijnd en bekleed met allerlei simulacres, van de meest diepzinnige, theologische, tot de meest banale, mondaine simulacres uit de wereld van de mode, de schoonheidssalons, de boetieks die ze frequenteert. In al deze simulacres incarneert Roberte zich nu telkens net *niet*, is ze nu net niet 'zichzelf', maar enkel degene die zich door anderen zo heeft laten toetakelen. Zij is niets van al dit gedoe. Maar anderzijds is ze allesbehalve een geest, een 'ongecreëerd intellect', want: *buiten al dat gedoe dat zij niet is, is zij niets*.

Zoals Diana voor zichzelf noch voor Actaeon bestaat buiten de 'oneigenlijke' reflecties waarin ze zich door toedoen van de demon uitzaait, zo is Robertes zelfgevoel en de reden waarom ze het onvervangbare, 'onruilbare' object is van Octaves verlangen, wezenlijk verbonden met de gestes, blikken en tekens waarvan zij het steeds vervliedende middelpunt vormt. Evenals Actaeon is ook Octave bezeten van het verlangen beslag te leggen op deze inslag van de Ander in het leven van Roberte, op dat punt waarop zij door vreemde machten voor zichzelf voelbaar, zichtbaar, beminnelijk is geworden.

Dit verlangen toont zich heel expliciet in de door Octave ingebeelde aanranding van Roberte voor haar spiegel door 'de kolos en de dwerg', in het centrale gedeelte van *Roberte ce soir*. Deze twee 'geesten' zijn pervers te noemen in de zin dat ze beter dan Roberte zelf hef geheim van haar genot menen te kennen, en haar met zowel theologische argumenten als brute handtastelijkheden ertoe willen overhalen zich in duidelijke tekens tot dit verzwegen genot te bekennen - wat zij weigert.

Roberte kan in deze geharnaste, potsierlijk uitgedoste kermisklanten, die tot de tanden gewapend zijn voor het genot, haar eigen begeestering niet zien. Dit betekent niet dat zij niet begeesterd is, wel dat zij zich volgens Octave in deze spiegel die de demonen haar voorhouden, niet kan en mag herkennen. De demonen van hun kant herkennen zich wel in haar; zij hebben

deel aan haar ‘essentie’ die voor Roberte zelf ‘onactueel’ moet blijven. Dit is de reden waarom Octave haar ‘aan de geesten toewijst’ (‘je dénonce mon épouse a un pur esprit’) opdat zij namelijk van het weten over haar eigen genot verstoken zou blijven, opdat zij dit genot slechts zou ‘weten’ in ‘van haar afgescheurde gedachten’. Dit weten meent Octave dan met de geesten te delen, waarbij hij ervan uitgaat - en dit is pas echt een hersenschim - dat hem met dit weten ook het genot zelf zal toevallen.

We zijn hier in de buurt van Sades imperatief: alles moet over het genot gezegd worden. De sadist houdt zijn slachtoffer in leven zolang deze zijn genot niet totaal heeft verwoord; maar wanneer dit woord valt, kan dit natuurlijk niet het genot zélf zijn, maar enkel een nieuwe manifestatie van een zwijgen. Enkel de schreeuw, door Roland Barthes een ‘sonore fetisj’ genoemd, kan even de indruk wekken dat de gaping tussen genot en discours wordt gedicht. Zo geniet de sadist, die het slachtoffer er enerzijds van verdenkt heimelijk al te volledig te genieten, eigenlijk van de splijting in de subjectiviteit van het slachtoffer - een splijting die hij bij zichzelf verloochent.

‘Uw lichaam is verrukkelijk vanwege het woord dat het verbergt,’ zegt de kolos tot Roberte, en hij heeft gelijk. Maar de eis dat dit woord en die ‘verrukking’ elkaar ooit zouden vinden, is pervers. Het verlangen zich dit woord toe te eigenen zonder zich te wagen aan het risico van de overgave die met de verrukking is verbonden - het verlangen dus om meester over het genot te worden, en daarmee de *unheimliche*, dodelijke component uit het genot weg te snijden, kan enkel een ‘noodlottig verlangen’ zijn. Zo'n verlangen zweert samen met de dood, die Lacan met Hegel ‘de absolute meester’ noemt. De kolos introduceert zichzelf en zijn partner aan de geschrokken Roberte niet voor niets als ‘dode gedachten’.

De enorme clitoris die Roberte, steeds in Octaves verbeelding, onder de indringende behandeling van de twee ‘geesten’ ontwikkelt, wordt door de nog steeds onvermoeibaar theologiserende

kolos jaloers beantwoord met een act van sodomie, terwijl de dwerg op deze stille getuigenis van Robertes genot haar (huwelijks)ring schuift: alles moet dus onder het primaat worden gebracht van een gebrekloze, want ‘eeuwig rechtopstaande’ Fallus, en van een contract dat ook bij Sade alle excessen overheerst. Wat zijn deze twee groteske miniatuurwezens, deze stompen van mensen zelf anders dan dode fallussen die, zoals voor Diana Actaeons hertenkop, kunnen gelden als Robertes trofeeën, jagers verstard in hun eigen vizier? (Daarom zijn zij de verwanten van de zielige vrijgezellen uit *Het grote glas* van Duchamp.)

Het mag dan ook geen wonder lijken dat de Ander, de Vreemdeling of de Geest aan wie Octave de macht toekent over Robertes epifanieën, in *Le Souffleur*, het derde deel van *Les Lois de l'hospitalité*, verschijnt als een soort levende dode die in diverse gedaantes opduikt vanuit een duister verleden, of zelfs vanuit het graf. Bijvoorbeeld als de mysterieuze oom Florence, of als Dr. Rodin, de perverse ex-man van Roberte, of, zoals in de aanvangsscène van *Le Souffleur*, als Robertes grootvader, een stokoude grijsaard ‘zonder gezicht’, wiens aanwezigheid - reëel of een verschijning? op een theaterbühne of in het ‘echte’ leven? - onlosmakelijk verstrengeld is met de eerste ontmoeting van... neen, niet Octave, maar K., de verteller van *Le Souffleur*, met Roberte. Hoewel K. daar niet zeker van is, want het is evenzeer mogelijk dat hij Roberte voor het eerst zag bij het verlaten van de toneelzaal, omringd door een menigte ‘die haar met verwondering aanstaarde’.

K. blijkt de schrijver te zijn van *Roberte ce soir*, waarvan hij zegt dat hij er ‘een seniele figuur (Octave!) zijn achterhaalde perversie laat afwikkelen’. Octave, die zijn demonen op Roberte losliet, blijkt dus zelf een fictief, literair simulacre van die demonische Ander, door wiens postume blik de verteller Roberte blijft zien en door wie hij steeds te laat bij haar komt. K. moet inzien dat hij, geobsedeerd door die Ander, ‘zijn levenstijd heeft verruild voor de tijd die reeds door een ander werd geleefd’. Zijn wetten van de

gastvrijheid blijken ‘niet meer dan een plagiaat, zoals zijn huwelijk met Roberte’...

Deze Ander die K. doorspookt of ‘souffleert’, deze Ander die in Roberles steeds ‘onactuele essentie’ thuis (geweest) zou zijn, blijkt zichzelf eindeloos te ontdubbelen, en blijkt uiteindelijk niet te bestaan buiten de simulacres waarin hij zich telkens weer voordoet. Zijn castrerende, blinde blik is de onmogelijke blik van diegene die ‘er bij was’, diegene die in onze plaats heeft gezien en genoten - diegene die we ‘zelf’ zijn. Deze blik is, zoals die van de prompt metamorfoserende Actaeon, al altijd in een fantasma verwikkeld en dus pas achteraf reconstrueerbaar in onvermijdelijk valse simulacres die zich op dit fantasma enten. De Ander, de Demon is de Zelfde die Octave, die K., die Actaeon, die Klossowski, die wij nooit geweest zijn.

De Meester, die beschikt over het genot én de wet, is, zoals Freuds antropologische fictie van de zowel genietende als verbiedende oervader in *Totem en taboe*, een drogbeeld dat de kloof moet verdoezelen tussen het genieten enerzijds en de macht, het weten, het discursieve vermogen anderzijds. Nogmaals: Actaeon is, zoals iedereen, een gespleten subject. Hij kan niet tegelijk machteloos in een hert veranderen én de vaderlijke stichter zijn van een religie: een boom over/voor Diana opzetten. Of beter: de boom die hij onvermijdelijk voor haar opzet, kan zoals elke fallus slechts een defensieve geste zijn, een hol, protserig simulacre dat zich voor een altijd *ander* genot schuift.

Want aan het genot van Diana of van Roberte, dat niettemin niets is buiten de simulacres - zo mystiek is het niet - beantwoordt geen simulacre. Het is het genot van het ironische verwelkomen, het parodiërende uithollen van simulacres waarmee de vrouw zich nooit identificeert maar ‘compromitteert’. Binnen haar bereik verschijnt de fallus niet als imaginair beeld van het genot, maar als een plaats waar het simulacre zich *als* simulacre toont. Het simulacre toont zich daar in zijn ongeëigendheid, in de

arbitrariteit waarmee het het lege centrum afdekt waarrond alles draait. In het verlengde van Hegel die de vrouw ooit ‘de eeuwige ironie van de filosofie’ noemde, kan ze evenzeer de eeuwige ironie genoemd worden van elke poging zich, door imaginaire of symbolische constructies, het genot ‘eigen’ te maken.

Wie is Roberte ‘eigenlijk’? Waarvan geniet ze nu ‘eigenlijk’? Is zij de vrouw die inzamelingen houdt voor het Leger des Heils? De pleitbezorgster van een ernstig humanisme? Gastvrouw in een luxebordeel? Parlementslid? Lichtekooi die 's nachts met pubers op terrasjes rondhangt? Inspectrice van de censuurcommissie? Maîtresse van de lichtzinnige Vittorio? Lieve doch strenge tante van Antoine? Is zij überhaupt de echtgenote van K., of van zijn dubbelganger Théodore? *Les Lois de l'hospitalité* suggereert veel. Maar er is geen God om het te weten, geen eerste demon, eerste souffleur, eerste ‘ander’. Niemand was erbij toen zij genoot. Enkel een levende dode - of een anonieme massa. Maar wat blijft, is de medeplichtigheid aan een grondeloos fantasma, waartoe Klossowski ons provoceert door een theatraal, ‘vrouwelijk-parodiërend’ spel met antieke en burgerlijke stereotypen die, zoals in zijn tekeningen, overduidelijk getuigen van een ‘slechte smaak’. Deze cultureel versleten, gedegradeerde, ‘residuele’ simulacres haalt hij uit elkaar en blaast hij dermate op dat de obsessionele aandrang voelbaar wordt van een fantasma dat enkel onwaarschijnlijk vermomd als ‘steriel’, ‘academisch’, ‘onnatuurlijk’ cliché kan circuleren.

III.
Kritische posities

Rendez(-)vous: het fantasma (en) zijn grens

> *L'amour c'est donner ce qu'on n'a pas*.
> JACQUES LACAN, *Écrits*

Rendez-vous: als substantief gelezen heeft de titel van de tentoonstelling nog iets burgerlijk bezadigds: afspraak, samenkomst, ontmoeting.[1] Als imperatief echter brengt *rendez-vous* een reeks associaties op gang die religieus en esthetisch geconnoteerd zijn: geef je (over), sta (iets van) jezelf af, en ook: geef gehoor aan, onderwerp je, laat je vermurwen, geef je gewonnen, zwicht. Maar tevens: zet je over, laat je vertalen, weergeven, uitdrukken. En natuurlijk, als bij een annunciatie: begeef je naar... De tentoonstellingsmakers willen publiek en museum, publiek en kunst in elk geval dichter bij elkaar brengen. Hun onderling contact moet bevorderd, geïntensifieerd worden. Essentieel hierbij is dat het publiek dit contact op een meer actieve, geëngageerde wijze moet helpen realiseren om zijn alom betreurde toestand van inertie,

1 De tentoonstelling *Rendez(-)vous* vond van 27 april tot 27 juni 1993 plaats in het Museum van Hedendaagse Kunst Gent. De Gentse bevolking was geruime tijd voordien gevraagd om een geliefkoosd voorwerp aan het museum uit te lenen. Het Museum verzocht drie kunstenaars - Ilya Kabakov, Henk Visch en Jimmie Durham - om ‘die objecten te presenteren binnen hun eigen wereld’ (uit de *Oproep aan Groot-Gent*).

verstrooidheid, onverschilligheid te doorbreken. Iedereen wordt uitgenodigd te participeren aan het creatieve proces, zij het op bescheiden wijze, namelijk aan de eerste fase: de keuze van het materiaal.

Doordat het publiek vriendelijk wordt gevraagd een bijdrage te leveren aan de totstandkoming van het kunstwerk, heeft elke houding die op distantie wijst iets ongepasts. En degene die effec- tief een object indient, is genoeg aan het project medeplichtig gemaakt opdat alle ironie of kritische afstandelijkheid tegenover het uiteindelijke resultaat slechts een ongeloofwaardige pose kan zijn. Dit geldt in wezen ook voor zij die niets in bruikleen geven. Vanwege de onmiskenbaar 'humane' bekommernis die aan het hele evenement ten grondslag ligt, heeft hun eventuele scepsis met betrekking tot de artistieke relevantie algauw iets van een misplaatst elitarisme, zeker wanneer het museum hen op het hart drukt dat zij in hun perceptie van de tentoonstelling niet aan kunst hoeven te denken. Aan wat dan wel? Ongetwijfeld aan een 'rendez-vous', aan een platform waar de mensen de gelegenheid wordt geboden iets van zichzelf te geven en elkaar, zij het dan wel via de bemiddeling van een paar individuen die voor kunstenaars doorgaan, in die gave te ontmoeten.

De fictie van de participatie

Het is onmogelijk om bij de titel van de tentoonstelling niet te denken aan de retoriek die ons vandaag de dag van alle kanten belaagt. Een retoriek die permanent oproept tot 'participatie', die individuen wil 'motiveren', 'sensibiliseren', die hen dag in dag uit aanzet, uitdaagt, verleidt tot 'communicatie', een retoriek die met andere woorden de abstractie, de onpersoonlijkheid, de distantie die eigen zijn aan het medium (televisie, radio, theater, museum) verdoezelt door voortdurend te hameren op het belang van het publiek en zijn persoonlijke inzet en inbreng. Zoals we dagelijks ervaren, leidt dit goedbedoelde *personalisme* niet tot een diversifiëring of verfijning van het medium, maar brengt het met

zich mee dat steeds meer aspecten van de intieme levenssfeer door de code van de media worden opgeslorpt: een code waarbinnen steeds minder wordt gezegd maar waarmee steeds meer enkel nog het fantasma van de communicatie, van het directe, onbemiddelde meeleven, de Grote Ontmoeting wordt geënsceneerd.

In wezen is de spektakelmaatschappij een tautologische machine. Ze zegt niets anders dan: 'rendez-vous', 'laten we elkaar ontmoeten, laten we communiceren, blijf niet in je schulp zitten, geef iets van jezelf, er is op de scène plaats voor iedereen'. (De obsceniteit van deze strategie komt op de meest extreme wijze aan het licht in de zogenaamde *reality shows*, waarin bijvoorbeeld de eerste afspraak tussen twee al jaren met elkaar in onmin levende familieleden *en direct* wordt opgevoerd.)

Een tentoonstelling als *Rendez(-)vous* is uiteraard niet tot een ordinair mediagebeuren te herleiden, maar het kan niet ontkend worden dat in het concept van de tentoonstelling (dat niet losstaat van wat er uiteindelijk te zien is, maar daarover straks meer) een retoriek meespeelt die sterk verwant is met die van de media. Deze laatsten fluisteren ons voortdurend toe: 'Wij beïnvloeden jullie niet. Wij staan trouwens niet aan de andere kant van de barrière, wij zetten niet zomaar een spektakel neer, maar wij zijn er enkel voor jullie, wij vertolken, willen althans vertolken wat jullie zijn. Daarom: kom naar ons toe, wij willen weten wat jullie willen, voelen, denken, verlangen, zodat wij steeds dichter bij jullie in de huiskamer kunnen zijn'.

Deze strategie, die onophoudelijk alludeert op de betrokkenheid van het publiek en aldus de fictie creëert van een waarachtige nabijheid, miskent de structurele realiteit van de scène en de grens die ons ervan scheidt. De macht van het medium wordt gemaskeerd. Met *Rendez(-)vous* zegt het museum zoiets als: 'Wij zijn geen machtsblok, wij zijn geen zelfgenoegzaam instituut dat vaste waarden brengt, maar zetten onze eigen positie op het spel. Wij zijn niet bang van onzekerheid, chaos. Wij nodigen jullie zelfs uit ons te overspoelen met jullie rommel. Het gaat ons trouwens

helemaal niet om Kunst met een grote K. Het gaat om een “attitude”, een “mentale ingesteldheid”, een “vitale confrontatie”, enzovoort. Niet de Kunst staat centraal maar het Leven zelf’.

Dit vitalistisch jargon verdoezelt natuurlijk het feit dat het museum als instituut (en wel een gerenommeerd instituut met een gerenommeerd conservator die gerenommeerde kunstenaars onder zijn hoede neemt) bij voorbaat waarborgt dat het om een artistiek gebeuren van de hoogste plank zal gaan. Daarbij komt dat de ruimte van het museum principieel gezuiverd is van alle a-esthetische banaliteit en concrete materialiteit waarvan ze beweert dat ze zich ervoor openstelt. Meer nog: door deze openheid bewijst het museum meer dan ooit zijn onaantastbare soevereiniteit; het laat namelijk voelen dat het niet gaat om *wat* getoond wordt, maar om het feit dat het *in het museum* getoond wordt. Bart De Baere in de perstekst van *Rendez(-)vous*: ‘Er was van te voren niet de verwachting dat de kunstenaars “kunstwerken” zouden maken‘. En even verder: ‘Misschien is dit de reden waarom hier het hart van de kunst kan worden gevonden’.[2] Het ‘hart van de kunst’? De Ontroering? De Emotie? Het Leven zelf? In elk geval wordt deze typische dialectiek waarin de ogenschijnlijke desinteresse in kunst omslaat in een ultieme vorm van kunst, voorgesteld als een mirakel dat de kunstenaar voltrekt. Daarbij vergeet men dat deze omslag reeds verzekerd is door het museuminstituut, dat heimelijk alles wat vanuit de maalstroom van het leven binnen zijn muren terechtkomt altijd al als kunst heeft bestempeld.

2 Zie ook Jan Hoet: ‘Weg van de kunst. Daarom juist zo'n fascinerende kunst, het werk van de Duitse kunstenaar Michael Buthe. Deze paradox is vanzelfsprekend op heel wat kunstenaars van toepassing. Hij vormt trouwens één van de wezenlijke karakteristieken van vele ‘avant-garde’ kunstenaars die zich zoveel mogelijk onttrekken aan de condities van de kunst, om hun drijfveren en impulsen veeleer te vinden in een realiteit weg van de kunst, bij voorkeur in die van de levensactiviteit zelf’ (in de catalogus van de tentoonstelling van Michael Buthe, Museum van Hedendaagse Kunst Gent, 1984).

Imaginaire overschrijdingen

Rendez(-)vous is minder een bewuste, gewiekste zet van het Gentse Museum van Hedendaagse Kunst, dan een symptoom van de crisis van de avant-garde. Kort geschetst: wat in de avantgarde gebeurt, heeft te maken met een *dissonant* binnenbreken van het materiële, banale, efemere,... in de ruimte van de esthetische voorstelling. Men kan spreken van een weigering om tot een volledig geslaagde, esthetische sublimering te komen, tot een voorstelling of een beeld dat zich van alle materialiteit heeft ontdaan, een beeld dat zich in een volstrekt andere ruimte dan die van de toeschouwer zou bevinden. Vandaar bijvoorbeeld de uitschakeling, of minstens de doorschrapping of ontwrichting van het beeld en de nadruk op de materialiteit van de uitdrukkingsmiddelen (verf, doek, kader, sokkel) of het binnenbrengen van banale objecten in het beeldvlak. Een aanwezigheid die niet louter voorwerp is van visuele contemplatie komt in de ruimte van de voorstelling binnengeslopen.

Sommige avant-gardistische tendensen willen met de ‘illusionistische’ ruimte van de voorstelling zonder meer korte metten maken en de ‘reële’ ruimte van de toeschouwer veroveren. Een van de fundamentele ervaringen van de voor- en naoorlogse avant-garde is nu evenwel geweest dat telkens wanneer men de grenzen tussen het concrete leven en de kunst wilde uitwissen, deze grenzen zich buiten de wil van de kunstenaars opnieuw trokken, niet alleen omdat hun pogingen werden ‘gerecupereerd’ maar ook omdat kunstenaars zich, de macht van de code onderschattend, al te gauw tevreden stelden met imaginaire vormen van grensoverschrijding.

Wat we nu sinds geruime tijd meemaken, is een uitholling van de strategie van de ‘anti-kunst’ door een vrijblijvende cultivering van het a- of anti-esthetische. Het laten overspoelen van het domein van de kunst door het concrete, materiële, tactiele, banale, enzovoort is een comfortabele pose geworden. *Rendez(-)vous*

lijkt hiervan een typische uiting. De avant-gardistische geste die de scène van de voorstelling wil doorbreken ten gunste van de wederzijdse doordringing van kunst en leven wordt nog maar een keer herhaald, en dit in een ruimte die alles bij voorbaat in de smetteloze sfeer van de voorstelling heeft opgenomen. Zo worden de grenzen die de kunst hoe dan ook van het leven scheiden - grenzen waarvan het museum het paradigma vormt - niet werkelijk aan de orde gesteld. Het enige wat gebeurt, is dat de opheffing van die grenzen ons even binnen de grenzen van het museum wordt *voorgedroomd*.

Het gaat er niet zozeer om dat het gesuggereerde rendez-vous tussen de kunst en het concrete leven van de mensen, of tussen de mensen onderling onder het dak van de kunst, *onwaarachtig* is. Dit zou suggereren dat dit rendez-vous zich ooit *in werkelijkheid* zou kunnen of moeten doorzetten. Maar deze droom van een integratie tussen kunst en leven, van een esthetiek die zou plaatsvinden binnen de ruimte van het concrete leven, is een naïefromantische en zelfs ronduit gevaarlijke mythe. Men verzandt steeds in ideologie wanneer men met een vitalistische retoriek deze breuk die er hoe dan ook tussen de kunst en het leven bestaat, toedekt door op imaginair vlak een verzoening te simuleren. Het fantasma van een geslaagd rendez-vous (ontmoeting en overgave) tussen kunst en publiek functioneert op die manier als een alibi voor het niet bevragen van hun feitelijke en diepgewortelde scheiding.

Met een duidelijk voorbeeld van deze vitalistische ideologie werden we geconfronteerd aan het einde van een debat over Documenta IX, toen Jan Hoet het leven in een Braziliaans dorp aanprees door het armoedige maar kleurrijke interieur van een plaatselijk gezin uit te spelen tegen het kraaknette interieur van een steenrijke kunstverzamelaar. De ‘boeiende chaos’ waarin het volk leeft, werd romantiserend gesteld tegenover een burgerlijke wereld die de kunst monddood zou maken door haar in een steriele orde onder te brengen. Behalve politiek bedenkelijk is deze

tegenstelling als statement over kunst abstract en in haar utopisme krachteloos. Het alternatief voor de sclerosering van de kunstervaring in de burgerlijke maatschappij is niet een romantisch vitalisme (waarmee men trouwens steeds onvermijdelijk in de buurt komt van een irrationalistisch cultuurpessimisme van rechtse signatuur), niet de droom van een kunst die zich in het volkse leven onderdompelt - de burgerlijke maatschappij, met haar slechte geweten, leeft van die nostalgie - maar een kunst die de begrensdheid van haar scène en daarmee het wezenlijke moment van vervreemding, van non-communicatie dat haar eigen is, binnen zichzelf reflecteert en op die manier het vanzelfsprekende karakter van haar begrenzingen aan het wankelen brengt.

Eigen aan een dergelijke vitalistische esthetica is dat zij, hoewel ze zelf weet dat haar ideaal uiteindelijk onbereikbaar en hersenschimmig is, er niettemin behagen in schept het publiek telkens weer met het fantasma van het waarlijke rendez-vous te verleiden. De onvermijdelijke mislukking ervan anticipeert men met een flinke dosis ironie en dubbelzinnigheid, en door uiteindelijk terug te vallen op een onkritisch autonomie concept: in het geval van *Rendez(-)vous* wordt het hele discours dat men zelf in gang gezet heeft over de actieve participatie van het publiek, als uiteindelijk onwezenlijk en secundair afgedaan. Dit enthousiasmerend discours blijkt een voorwendsel te zijn voor de celebratie van de Kunstenaar die met zijn Kunst in staat is de grootste verscheidenheid aan banaliteiten in de eenheid van een universele vorm te doen oplossen.

De sentimentalisering van de fetisj

Om de participatiestrategie beter te begijpen, en vooral om er de religieuze, meer bepaald christelijke structuur van bloot te leggen, is het goed even dieper in te gaan op wat er eigenlijk gebeurt wanneer een vermaard museum de inwoners van een stad uitnodigt om voor zichzelf uit te maken wat hun ‘geliefkoosd voorwerp’ is en dit tijdelijk ter beschikking te stellen van kunstenaars van

wie wordt verwacht dat ze deze massa voorwerpen tot een kunstwerk zullen omsmelten.

Aan het gevraagde object zijn persoonlijke herinneringen verbonden die te maken kunnen hebben met vriendschap, liefde of andere onvergetelijke ervaringen. Het object verwijst in elk geval naar een ervaring die voorbij is en in verregaande mate vervaagd kan zijn, maar houdt tegelijk die ervaring op een of andere manier levendig. Aangezien het object in de plaats komt van iets dat voorbij is, verloren is, is de term fetisj in deze context zeker niet slecht gekozen. De fetisj, in de Freudiaanse zin van het woord, is een zeer ambigu object. Enerzijds wijst het op een *loochening* van het verlies. De fetisj doet dienst als een substituut waarmee ik het verlorene alsnog bij me denk te kunnen houden. Anderzijds is er ook een *erkenning* van het verlies: ik weet wel dat het slechts om een substituut gaat. Met de fetisj rouw ik eindeloos om iets waarvan ik niet echt afscheid kan nemen. Maar tegelijkertijd getuig ik van een zekere aanvaarding van het verlies omdat ik de fetisj niet werkelijk koester, omdat ik er al bij al weinig aandacht aan schenk. Dit is het bevreemdende: het zogenaamde geliefkoosde object is niet zozeer iets dat men liefkoost, als wel iets dat men *niet wegkrijgt*. Men neemt het niet vast om het te koesteren, maar om het nog maar eens niet weg te gooien. Het wordt al bij al met relatieve onverschilligheid, onachtzaamheid behandeld. De meest zuivere fetisj is misschien een object waarvan men zich niet bewust is, en waarvan men zich hoogstens bewust zou worden indien men het kwijtraakt. Het is door deze verhouding van onachtzaamheid of onbewustheid tegenover het object dat het zoveel kan oproepen. Juist omdat ik er zo weinig betekenis aan hecht, kunnen er zoveel betekenissen in sluimeren.

Het geliefkoosde object komt dus zelden binnen de cirkel van mijn bewuste aandacht en juist hierdoor is het mogelijk dat via dit object, maar dan buiten mijn intentie om, het verleden mij *doorspookt*. Het object herinnert me aan heel wat, maar die herinneringen blijven doorgaans in het ongewisse. Het herinnert als het

ware in mijn plaats zonder dat ikzelf me expliciet iets hoef te herinneren. De fetisj staat voor iets wat in mezelf voortleeft, iets waarvan ik geen afscheid genomen heb zonder dat ik er daarom bewust mee begaan hoef te zijn. Het incarneert iets wezenlijks in mezelf dat buiten mezelf is gebleven, iets 'ex-tiems' (Lacan). Vandaar dat het geliefkoosde object zoiets is als het teken van een *mislukt rendez-vous met mezelf*.

Datgene waar het object voor staat, kan me wel onverhoeds overvallen, zoals bij Prousts *mémoire involontaire*, om dan weer in de vergetelheid te verdwijnen. Maar nu komt het museum naar mij toe en vraagt me dit object aan te wijzen en eventueel zelfs het verhaal dat erin sluimert op schrift te stellen, alsof men me vraagt om mijn mislukt rendez-vous met mezelf alsnog te doen plaatsvinden. Ik word ten eerste uitgenodigd voor mezelf én voor een officiële instelling te bekennen welk object voor mij van grote betekenis is en ten tweede te zeggen waarom het die betekenis heeft. En tot die bekentenis verleidt men mij door de verwachting te scheppen dat mijn object via allerlei duistere omwegen, dat wil zeggen via de kunst, voor principieel iedereen betekenis zou kunnen krijgen.

Is het mogelijk niet op deze uitnodiging in te gaan? Is men er al niet op ingegaan zodra de vraag is gesteld? Is er niet op ingaan niet ook een vorm van erop ingaan? Hoe dan ook, ingaan op deze uitnodiging houdt in dat het object leegloopt, dat het verleden eruit wegtrekt. Ik weet nu immers duidelijk voor mezelf waar het voor staat en dat het eigenlijk op zichzelf waardeloos is, dat het geen waarde heeft buiten het verhaal en de emoties die ermee verbonden zijn. Het object verliest zijn aura en wordt een doorzichtig teken. De onopvallende aanwezigheid van het object, de achteloosheid waarmee ik het behandelde, vormden een sluier tussen mijn (bewuste) zelf en mijn herinneringen, een sluier waardoor het verleden in mij kon leven zonder te worden geëxpliciteerd. Doordat het op vraag van het museum als lievelingsobject wordt aangeduid, verliest het deze intieme vreemdheid.

Het treedt uit zijn halfslaap en wordt niet alleen voor mezelf en anderen objectiveerbaar als iets *betekenisvols*, maar groeit, eenmaal in de ruimte van het grote *Rendez(-)vous* geplaatst, samen met talloze andere objecten uit tot een algemeen leesbaar symbool van het Individuele, Persoonlijke, Emotionele, enzovoort.

Vandaar het gevaar voor *sentimentalisering*, een gevaar waar alle media aan blootstaan en dat te maken heeft met de expliciete valorisering en moralisering van de persoonlijke emotie. Het sentimentele is geen emotie maar een hysterische vraag naar en een pleidooi voor emotie. De fetisjist is niet sentimenteel. Hij kan dat wel altijd worden en hij wordt het vóór hij het zelf weet wanneer hem wordt gevraagd *betekenis, waarde* te hechten aan zijn fetisj, de staat van latentie waarin zijn fetisj vertoeft op te heffen en zijn fetisj te *communiceren*.[3] Met deze communicatie wordt het object van zijn wezenlijke ambiguïteit beroofd. Het vormt dan niet langer het stomme teken van iets dat uit het (bewuste) verhaal van het subject is weggevallen, maar een teken waarmee het subject ten overstaan van de collectiviteit omtrent een intiem aspect van zijn bestaan 'beslist'.

Problematisch is niet dat de 'oorspronkelijke betekenis' die achter het gekozen object schuilgaat in een anonieme zee van objecten verdrinkt, maar dat alle objecten, als compensatie voor die anonimisering, universeel, leesbaar worden. Ze worden gelijkgeschakeld tot tekens die gezamenlijk de waarden van het Persoonlijke, Intieme, enzovoort moeten belichamen. Dat er bij vele bruikleengevers een zekere ironische terughoudendheid is, dat er vals gespeeld kan worden en ongetwijfeld vals gespeeld ís, heeft met een weerstand tegen deze nivellerende universalisering te maken. Maar deze ironische distantie, die gedragen wordt door

3 Vergelijk met Marcel Duchamp, voor wie het belangrijkste criterium van de readymade was dat het een object was dat hem koud liet: 'Ce choix [du readymade] était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète,' in *Art and Artists*, Londen, juli 1966, p. 47.

het (post)moderne bewustzijn dat alles wat vandaag de dag op de scène van de openbaarheid terechtkomt, dat alles wat object van collectieve communicatie en zichtbaarheid wordt, niets anders dan hol en leeg kan zijn, deze distantie verhindert vreemd genoeg niemand om het spel mee te spelen, om het fantasma van het *Rendez(-)vous* te helpen voeden. (De media teren trouwens steeds meer op die ironie, op de fascinatie voor een communicatie waarvan men heimelijk de leegte doorziet én geniet.)

Van de talloze in bruikleen gegeven objecten is de biografische achtergrond onachterhaalbaar, de authenticiteit onzeker. Maar men *weet* - men heeft het zich laten vertellen - dat achter die objecten een betekenis schuilgaat, achter de eventuele leugen een intieme waarheid. De tentoonstelling drijft op die fascinatie, op de nieuwsgierigheid naar in hun singulariteit totaal onleesbaar geworden ervaringen. Er is immers geen enkel verband tussen de visuele en materiële kwaliteit van de objecten en hun persoonlijke betekenis. De objecten drukken strikt genomen op zichzelf niets uit, stellen niets voor, verbeelden niets. Technisch uitgedrukt: hun relatie met de ervaringen van de schenkers is niet metaforisch maar metonymisch; het enige wat we weten of willen geloven, is dat elk object zich ooit in de *nabijheid* van een ervaring heeft opgehouden. Op dezelfde manier drukt de pen van Flaubert in een Flaubertmuseum niets uit, ze leert mij niets over de schrijver, maar roept enkel het beeld op dat ik mij reeds van de schrijver had gevormd; men moet reeds Flaubert kennen en in zijn genie geloven. Zo ook met *Rendez(-)vous*: men heeft het er reeds lang vóór de opening uitvoerig in de media over gehad dat geliefkoosde objecten van mensen tentoongesteld zullen worden, en net zoals Flauberts pen voor de Flaubertfan, voeden deze objecten, nog totaal afgezien van hun visuele kwaliteiten, het fantasma van een werkelijke aanwezigheid. Men heeft ons verteld dat het om een *rendez(-)vous* gaat: dat we hier oog in oog, ja, lijf aan lijf staan met een opeenhoping van verschrikkelijk intieme, intense, vreugdevolle, pijnlijke ervaringen. Nog vóór elke visuele

appearance weten we dat, voelen we dat, zoals de christen in de kapel waarin een splinter van Christus' kruis wordt bewaard die splinter niet eens hoeft te zien: hij voelt hem, gelooft in hem, het verhaal is hem sinds zijn kindertijd verteld, en zelfs in het geval dat hij een 'verlicht' christen zou zijn die weet dat die splinter waarschijnlijk niet authentiek is, voelt hij een aanwezigheid. Niemand schenkt trouwens aandacht aan die splinter, maar iedereen knielt en voelt; men kan zijn rendez-vous met de Heer niet missen...

Ilya Kabakovs hiernamaals

Alle gesociologiseer (zoals over de hedendaagse 'kunstliefhebberpelgrim') dat verbanden legt tussen religie en wat in de kunstwereld - in casu een evenement als *Rendez(-)vous* - gaande is, blijft vrijblijvend zolang het niet stilstaat bij wat religie eigenlijk is (en bij de wezenlijke verschillen tussen kunst en religie). Het minste dat van onze westerse, christelijke religie gezegd kan worden, is dat ze gebouwd is op een heilsverwachting. Ooit zal dit leven, dat hier en nu geen vervulling kent, aan het Absolute raken, zich met de Vader, die ons nu streng en onbegrijpelijk kan lijken, verenigen. In bepaalde rituelen wordt deze vereniging niet enkel in het vooruitzicht gesteld, er wordt tevens op vooruitgelopen door haar op geregelde tijdstippen in scène te zetten. De moderne theologie twijfelt aan de *realiteit* van de 'transsubstantiatie' (de werkelijke verandering van brood en wijn in het lichaam en bloed van Christus) en ziet de communieviering eerder als een *symbolisch* gebeuren dat refereert aan een toekomstig heil in de Hemel.[4] Door deze *Entzauberung* van de religie gaat het verlangen naar de werkelijke Aanwezigheid steeds meer gepaard met de hysterische klacht om het uitblijven ervan.

Het moderne humanisme erft van het christendom deze heils-

4 Voor deze problematiek, zie de essays *De onincarneerbare mens* en *De holte van een naam* in deze bundel.

verwachting: de werkelijk levende mens is slechts een schaduw van het humane ideaal dat men voor ogen heeft. Als dit ideaal eenmaal is bereikt, zullen alle mensen hun domheid, wreedheid, infantiliteit achter zich gelaten hebben en zichzelf en elkaar werkelijk ontmoeten. Dit humanisme heeft evenwel heel zware deuken gekregen. In onze 'nuchtere' cultuur is het *Alle Menschen werden Brüder* tot kitsch geworden. Het duikt enkel nog op in de massamedia, de reclame, de commerciële film. Zij doen niets anders dan, met een onwaarschijnlijke onverschilligheid voor de wezenlijke en feitelijke onenigheid waarin de mens met zichzelf en de anderen leeft, deze grote Ontmoeting te ensceneren of het uitblijven ervan sentimenteel te betreuren.

Het kan niet ontkend worden dat een project als *Rendez(-)vous* de signatuur van deze moderne communicatiecultus draagt. In de objecten vermengen zich de eenzame, normaal voor de vergetelheid bestemde zieleroerselen van honderden mensen. Het museum weet uiteraard dat er hier niet werkelijk een ontmoeting plaatsvindt - dat weet de priester of de quizmaster ook - maar verwacht niettemin van de kunstenaar dat hij met een magisch gebaar gestalte zal geven aan het *geloof* in zo'n ontmoeting, een geloof waarvan de mensen getuigen door hun bereidheid om samen met anderen iets van het diepste van zichzelf op een openbare scène prijs te geven en zich in die prijsgave te herkennen. De mensen ontmoeten elkaar hier dus niet, maar maken zich enkel medeplichtig aan het geweldige Idee of het gesublimeerde Beeld van zo'n ontmoeting, waaraan ze zich dan nadien in gezamenlijke eenzaamheid kunnen vergapen: *Imagine*...

Dit is althans wat in de mise-en-scène van Henk Visch gebeurt. Visch problematiseert op geen enkele wijze het concept van *Rendez(-)vous*, maar gaat mee in de sentimentaliteit ervan. De objecten verliezen bij hem volledig hun weerbarstig, onzinnig, banaal karakter. De breuk tussen de visuele en materiële presentie van de objecten en de persoonlijke ervaringen die daarin zijn uitgeveegd, strijkt hij glad door alle voorwerpen samen met zijn

kunstwerken te verweven tot een collectief, sprookjesachtig droomverhaal. Het fantasma van het grote rendez-vous wordt gecultiveerd in zoverre we uitgenodigd worden gezamenlijk te verzinken in het nostalgische beeld van een kindertijd die we geacht worden te delen, een beeld waarin de talloze uiteenlopende herinneringen voor hun uitveging schadeloos worden gesteld doordat ze tot het hogere, immateriële niveau van de Kunst worden verheven.

Heel anders is het antwoord van Ilya Kabakov. In tegenstelling tot Visch wil hij de anekdotiek waarop de tentoonstelling teert niet zomaar overstijgen, maar hij neemt het *Rendez(-)vous*-concept zodanig ernstig dat hij er zowel de obsceniteit als de onmogelijkheid van blootlegt. Door de abstracte zichtbaarheid waaraan hij de objecten in zijn vitrinekasten uitlevert, toont hij, zeker wanneer hij er de kaartjes met de persoonlijke verhalen nog aan toevoegt, wat het museum wil doen: de intieme ervaringen van het publiek betekenis geven, mobiliseren, ervoor zorgen dat ze niet verloren gaan maar circuleren, participeren, communiceren,... Kabakov laat de intimiteiten zichzelf inderdaad aangeven, overgeven, weergeven. Gevolg is dat de objecten dood naast hun verhaal liggen. Het door Kabakov zelf gebruikte woord ‘hiernamaals’ is hier op zijn plaats omdat we de ervaring hebben van een radicale *breuk*, de ervaring namelijk dat het subject en zijn ervaring niet daar aanwezig zijn waar ze ‘communiceren’, waar ze hun rendez-vous vieren. Op het moment dat die ervaring in het domein van een algemene leesbaarheid verschijnt, scheurt ze zich juist van het subject af en komt als iets vreemds en onwezenlijks tegenover het subject te staan. Deze vreemdheid kan niet geïnterpreteerd worden als het effect van een artistieke sublimering. Juist door de verhalen in hun diversiteit te incorporeren, schort Kabakov het proces van sublimering, van universalisering op, niet om de objecten voor de uitwissing van hun betekenis te behoeden, maar om ons te confronteren met de uitwissing zelf die met elke betekenistoekenning in het spel is.

Niet zijn onleesbaarheid maar zijn leesbaarheid, zijn hysterische etalering en thematisering, scheurt het object van zijn schenker af. Kabakov wijst op deze scheuring door de voor hem typische nadruk op de museale strategieën van presentatie en catalogisering, waarmee hij binnen het museum de grenzen van het museum opnieuw aanbrengt. Hij wijst op de grens tussen de subjecten en het rendez-vous waaraan ze deelnemen. Hij zet het bevreemdende en doodse karakter van de openbaarheid waarin de geliefkoosde voorwerpen en hun verhalen elkaar ontmoeten, zodanig in de verf dat de gaping onthuld wordt tussen de subjecten en de scène waarop ze geacht worden zichzelf prijs te geven en zich te (laten) verenigen. Met de markering van deze gaping ontregelt Kabakov het hysterische *Rendez(-)vous*-fantasma: niet door er zich wijsneuzig ironisch *buiten* te stellen, maar door dit fantasma juist als een radicaal buiten te affirmeren - als een voor het subject afgesloten scène. In de plaats van aan de fetisjen een hogere, ‘algemeen menselijke’ betekenis te geven, toont hij de sprakeloze, ontoegankelijke uitwendigheid waarin ze belanden wanneer ze voor iedereen zichtbaar en betekenisvol worden. Vandaar dat Kabakovs ‘hiernamaals’ de realisatie van het fantasma niet hallucineert, ons evenmin verleidt met een gesublimeerd of onirisch beeld dat ons geloof of onze hoop op zo'n realisatie moet sterken, maar het fantasma in zijn wezenlijke onmogelijkheid doet oplichten, namelijk als een scène waar ik intens bij betrokken ben en er tegelijk van buitengesloten ben, een scène die mijn verlangen structureert door het af te palen als was het dat van een ander. Op die manier zet Kabakov het *Rendez(-)vous*-concept los. Op die manier doorkruist de kunst het religieuze fantasma.

Het grote rendez-vous kan enkel doorgaan binnen de grenzen van een open crypte waarin de fetisj waarmee ik iets van mezelf meedeel, verschijnt als het teken van mijn verdeeldheid, mijn niet-samenvallen-met-mezelf. Het fantasma van het *Rendez(-)vous* laat mij toe te genieten in zoverre mijn genot daarin, als op een plaats buiten mezelf, wordt *opgehouden*, en daardoor iets is

waarin ik telkens niet opga. De open-gesloten scène waarop de voorwerpen worden uitgestald, houdt derhalve geen ‘verraad’ in van mijn innige verhouding met mijn fetisj, maar confronteert me met de gespletenheid, het gemiste rendez-vous met mezelf waarvan die fetisj het symptoom is.[5]

In Kabakovs museale enscenering komt iets mij tegemoet van de onverschilligheid, het onvermijdelijke moment van *afwezigheid* van de mensen bij de scènes die hun leven hebben gestructureerd. Kabakov sluit geenszins de communicatie af, maar onthult melancholisch hoe het slechts vanuit deze wezenlijke non-communicatie met zichzelf is, vanuit een grens die hen van zichzelf scheidt, dat de mensen zich aan elkaar ‘overgeven’. Men kan slechts geven waar men zelf niet bij kan, wat men zelf niet heeft.

In het *Rendez(-)vous*-concept wijst niets op een reflectie over deze grens waarop subjecten met elkaar communiceren. Maar toch kan het niet anders dan dat men heimelijk geniet van de mislukking van het *Rendez(-)vous* (zoals van de teleurstelling van sommige schenkers), omdat men weet dat de realisatie ervan enkel gruwelijk en obsceen kan zijn. In elke hysterische vraag naar een werkelijke ontmoeting of in de esthetisch-religieuze cultivering van de belofte ervan, speelt onvermijdelijk een pervers genot aan haar geënsceneerde, opgezette en dus uiteindelijk onwerkelijke karakter. Het mooie aan Kabakovs installatie, het mooie aan de kunst is dat ze niet heimelijk op deze perversiteit inspeelt, maar haar affirmeert door de scène als scène, en daarmee de leegte die steeds in haar huist, aan de orde te brengen.

5 Het is dan ook niet zo dat ‘de heelheid van het object overeenstemt met de heelheid van de eigenaar’, zoals Henk Visch in een interview over *Rendez(-)vous* beweerde. De afgescheurdheid van het object wijst juist op de gespleten subjectiviteit van de eigenaar.

De paradoxen van de ideologiekritiek. Over Benjamin Buchloh

In het tweede deel van zijn verzamelde geschriften beschrijft Benjamin Buchloh de geschiedenis van de naoorlogse kunst als een voortdurende schommeling tussen kunstuitingen die autonomie nastreven tegenover hun sociaal-historische context en artistieke tendensen die zich kritisch verhouden ten opzichte van die context.[1] Als doorgewinterd neomarxist, geschoold in de Frankfurter Schule, is Buchloh er - overigens terecht - van overtuigd dat autonomie strikt genomen op een fictie berust, en dat, wanneer een kunstwerk meent zich van zijn maatschappelijke context te kunnen losmaken, het des te meer risico loopt er slechts een pure, ongereflecteerde weerspiegeling van te zijn.

Buchlohs belangstelling gaat dan ook vooral uit naar de (moderne) kunst die het probleem van zijn maatschappelijke geconditioneerdheid aan de orde stelt. Hij koestert een diepgewortelde argwaan tegen elke vorm van 'subjectivisme', maar ook tegen kunstvormen die van het kunstwerk een ding willen maken dat volledig op zichzelf staat en naar niets anders dan zichzelf verwijst. Zo wil Buchloh best meegaan met Donald Judds antisubjectivisme, maar niet met de idee van zelfreferentialiteit die Judd, geïnspi-

1 Benjamin Buchloh, *Essais historiques II - Art contemporain*, Art édition, Villeurbanne, 1992. Het boek bevat drie essays, geschreven tussen 1977 en 1981.

reerd door de *Black Paintings* van Frank Stella, consequent doortrekt. Met betrekking tot minimal art komt Buchloh tot de constatering dat ‘de kunst haar onderzoek niet langer kan beperken tot haar eigen discours, maar dat zij haar positie dialectisch in een gegeven historische realiteit moet reflecteren, enerzijds als afhankelijke en bepaalde vorm, anderzijds als een bewuste vorm van ideologische productie die deze realiteit transformeert’. Enkel door een reflectie op haar maatschappelijke mogelijkheidsvoorwaarden kan de kunst een ‘objectieve functie’ verkrijgen, die het vrijblijvende karakter van het louter esthetische overstijgt.

Iemand die zich zo ondubbelzinnig en radicaal presenteert als een aanhanger van de Verlichting is tegenwoordig niet zo makkelijk meer te vinden. Buchloh verwacht van de kunst dat ze zoveel mogelijk haar ‘schone schijn’ afwerpt, en dat ze overgaat tot een analyse van de historische factoren die ertoe hebben geleid dat er naast de sfeer van de arbeid zoiets als een aparte culturele of artistieke sfeer kon ontstaan. In de naoorlogse kunst meent hij een gestage vooruitgang in deze kritische zelfanalyse te kunnen lezen. Zo maakt het artistieke subjectivisme geen kans bij de neodadaïstische afficheverscheurder Jacques Mahé de la Villeglé die zich bedient van een anoniem procédé, waarmee hij zich overgeeft aan een ‘collectieve, productieve geste’. Bij Piero Manzoni verkrijgt die anonieme geste reeds meer de helderheid van een concept dat de verschillende componenten van het artistieke handelen analytisch isoleert. Maar terwijl Manzoni nog ironisch met de mythe van het kunstenaarschap speelt, wist de conceptuele kunstenaar Stanley Brouwn zichzelf haast volledig als auteur weg achter een ‘zo neutraal en objectief mogelijke propositie’. Uiteindelijk belandt Buchloh bij Marcel Broodthaers en Daniel Buren. Beide zijn ‘historici’ die ‘de historische condities onderzoeken die de productie en receptie van kunst, haar productie- en distributievormen, haar installatie- en presentatieprincipes bepalen’. Ook het werk van Niele Toroni, Bernd en Hilla Becher en Gerhard Richter interpreteert Buchloh als zo'n onderzoek. Vanuit

een dergelijke invalshoek komt ook Buchlohs theoretische, ideologiekritische activiteit in het verlengde te liggen van een zelfreflectie die reeds in het kunstwerk zelf werkzaam is.

Buchlohs volgehouden inspanningen om de mythe te doorprikken dat ‘de visuele kunsten een aparte zone vormen die weerstaat aan alle rationaliteit’, zijn welkom in een tijd waarin het kunstmilieu meer dan ooit op mystificatie drijft, zich verlost waant van alle Grote Verhalen en het ‘gesprek’ over kunst nog louter in emotionele, vitalistische of zelfs religieuze termen gevoerd wordt. Maar helaas schetst Buchloh de ‘dialectische schommeling’ tussen formalistische of zelfreferentiële kunstvormen en maatschappelijk geëngageerde kunstuitingen niet subtiel en beweeglijk genoeg. De twee tendensen blijven - en daar kunnen twee Adorno-citaten weinig aan verhelpen - te star tegenover elkaar staan, zonder elkaar werkelijk in de kern te raken.

Zonder daarom de autonomie van de kunst te fetisjeren, kan men zich moeilijk voorstellen hoe ze haar kritische functie zou kunnen waarnemen of zich over haar eigen maatschappelijke bepaaldheid zou kunnen buigen, als ze zich niet in een relatief autonome sfeer afspeelde. Reflectie vooronderstelt nu eenmaal ‘autonomie’, meer bepaald de transcendentie van datgene waarover men reflecteert. Tegelijk weten we dat deze ‘transcendentie’ mogelijk is gemaakt door de maatschappelijke condities waarvan de kunst hoe dan ook afhankelijk blijft. Eenvoudig gesteld: kunst heeft het instituut nodig om haar onafhankelijkheid ervan te bewijzen, een onafhankelijkheid die dan ook steeds ten dele fictief blijft. Maar slechts binnen het kader van zo'n ‘fictie’ kan verschijnen wat aan gene zijde van het instituut ligt. Buchloh, die nog een simplistisch ideologiebegrip hanteert, heeft weinig oog voor deze paradox. Hij heeft de neiging om autonomie zonder meer af te doen als ideologische schijn, als product van een vals bewustzijn. ‘Schijn,’ zegt Adorno evenwel in zijn *Prismen*, ‘is dialectisch steeds ook weerschijn van de waarheid; wanneer men de schijn zonder meer verwerpt, wordt men er pas echt goed slachtoffer

van, omdat men met het puin tevens de waarheid offert, die evenwel nergens anders kan verschijnen.'

Buchloh zit ermee verveeld dat een bepaald soort conceptuele kunst waarmee hij sympathiseerde, door haar radicale kritiek op de autonomie-idee haar eigen kritisch potentieel verloor. Zoals de constructivisten uit de jaren '20 wees ze elke vorm van esthetische schijn af als 'burgerlijk' en beschouwde ze de artistieke praktijk als een maatschappelijke productievorm tussen de andere. Doordat de conceptkunst evenwel niet door het utopische elan van de historische avant-garde werd gedreven, neigde ze tot een kil 'positivisme'. In haar lucide registratie van de institutionele en brede maatschappelijke strategieën waarin de kunst is ingebed, was geen plaats voor enige verleiding of verbeelding. Maar juist door deze hang naar illusieloze transparantie omtrent haar eigen condities werd de conceptkunst opgeslorpt door de instrumentalistische en administratieve logica van de haar omringende wereld. Haar radicaal anti-esthetische analyse van wat Adorno de 'geadministreerde wereld' noemde, deed nu net het platform zelf eroderen waarop iets zou kunnen verschijnen dat aan de greep van de administratie ontsnapt. Buchloh moet dan ook erkennen dat de conceptuele eliminering van elk illusionisme 'geen heroïsche geste te meer was op de onvermijdelijke weg van de vooruitgang', maar een teloorgang van de artistieke autonomie: de kunst wordt formeel de troosteloze weerspiegeling van de wereld die ze juist wilde bekritiseren.

In de recente toelichting bij de drie gebundelde 'historische' essays geeft Buchloh toe dat hij eertijds tezeer geloofde dat de radicale zelfreflectie die zo eigen is aan de conceptuele kunst zou kunnen uitgroeien tot een universele communicatievorm met emancipatorische effecten. Vandaag de dag ziet hij meer heil in het werk van kunstenaars die zich toespitsen op 'heel specifieke belangen en helder gedefinieerde behoeften'. Daarbij denkt hij zoals velen aan etnische en feministische *issues*.

Waar Buchloh evenwel niet serieus bij stilstaat, is dat de fatale

dialectiek die hij aan de conceptuele kunst toeschrijft, de dialectiek van zijn eigen denken is. Hijzelf heeft immers geponeerd dat ‘een kunstwerk zich historisch legitimeert door de kritische analyse van de eigen productieprocedures en -materialen’. Daarbij gelooft hij dat deze materieel-historische condities binnen het kunstwerk transparant zouden kunnen worden gemaakt. Met dit idee schiet hij echter voorbij aan de eigenheid van de kunst en daarmee ook aan haar wezenlijke historiciteit waar hij juist zo op hamert. Met de gedachte dat de kunstenaar tot op de bodem het sociaal-historische kader zou kunnen doorgronden waarbinnen hij werkzaam is, installeert hij immers opnieuw de mythe van het autonome, ‘burgerlijke’ subject die hij juist wilde ontmaskeren.

Het is voor Buchloh uiteraard duidelijk dat de kunstenaar niets over de maatschappelijke realiteit kan zeggen door ze zomaar voor te stellen - de maatschappij consolideert zich juist door zichzelf voortdurend voor te stellen. De kunst kan dan ook niet anders dan zich op haar eigen procedures, haar historisch aangereikte representatiestrategieën terugplooien. Ze moet zichzelf ‘betekenen’. Deze ‘zelfreferentie’ is de ‘formalistische’ component in elke kunst die zich radicaal in het concrete, historische gebeuren wil inschrijven. Het probleem waar Buchloh evenwel overheen stapt, is dat de reflectie die hij van de kunst eist niet zomaar een reflectie kan zijn in de klassieke, bewustzijnsfilosofische zin van het woord. Men kan niet zomaar eisen dat de kunstenaar zich *bewust* is van de wijze waarop zijn artistieke praxis en de ‘autonomie’ die hij aan die praxis toeschrijft door de maatschappij zijn gedetermineerd. Media, materialen, procédés, presentatiemodellen en het hele institutionele en ideologische apparaat dat de kunst omringt, kunnen onmogelijk analytisch door de kunstenaar worden doorgelicht. (Het is duidelijk dat Buchloh dit dan ook tot zijn eigen taak rekent.) Ze vormen nog minder een instrumentarium waarmee de kunstenaar zijn zogenaamde ‘concepten’ zou ‘uitdrukken’. Door deze historische representatievoorwaarden is de kunstenaar steeds te wezenlijk getekend opdat

hij ze kritisch aan de orde zou kunnen brengen. Anders gezegd: het kader waarbinnen de kunstenaar werkt, moet altijd noodzakelijk voor een deel terugwijken als iets dat onthematiseerbaar blijft, als iets waar*binnen* iets pas kan gethematiseerd worden.

Dit impliceert geenszins dat de kunstenaar het maatschappelijke kader waarin hij werkt en zijn werk presenteert probleemloos als uitgangspunt neemt of moet nemen. Het betekent enkel dat hij er zich nimmer vanuit een externe positie toe kan verhouden. Wel kan hij het historische a priori waarin hij vervat is, laten terugplooien op zijn brute materialiteit. Dit doet hij door een soort *vlucht vooruit*, door een vreemd soort *identificatie* met het institutionele kader waarin hij hoe dan ook gegrepen is: niet met de handigheid, de functionaliteit, de vlotte retoriek van dat kader, maar met de arbitrariteit, de onverbiddelijkheid ervan. Niet in zijn handig *gebruik* van het kader, maar in het spel met zijn gegrepenheid erdoor, kan de kunstenaar de vanzelfsprekendheid ervan aan het wankelen brengen. Alleen in de moed tot die passiviteit, tot die zwakte vindt de kunstenaar zijn kritische kracht.

Denkt men de historiciteit van de kunst radicaal door, dan toont zich de grens van Buchlohs ideologiekritische analyse, die het burgerlijke verleden met al zijn overgeleverde kaders, voorstelt als een ballast die moet worden doorgelicht en verteerd. De kunstenaar is nu eenmaal geen historicus die de historische kaders waarin zijn praktijk wortelt, in kaart brengt - Buchloh gaat zelfs zover Richter een ‘historicus van collectieve productievormen’ te noemen... - maar iemand die laat voelen hoe de zwaarte, de gelaagdheid, de onverschilligheid van de geschiedenis het subject nog tot in zijn innigste, authentiekste, eenzaamste spreken, tekent en dus begrenst. De kunstenaar blijft stilstaan bij deze grens, een grens waarmee hij kan spelen zonder er afstand van te kunnen nemen. Vandaag de dag doet deze grens zich veelal voor als de lijst, de opstelling, de ruimte, de tentoonstelling, het museum, het discours, het hele establishment. Juist deze onwezenlijke, ‘bijkomstige’ poespas die het ‘eigenlijke’ kunstproduct omgeeft, lijkt

vele hedendaagse kunstenaars ‘wezenlijk’, omdat die poespas in al zijn trivialiteit hun werk in de kern raakt op een wijze die binnen dat werk niet thematisch kan opgehelderd worden maar enkel ironisch in scène gezet.

Buren en Broodthaers zijn volgens Buchloh tot het inzicht gekomen dat het voor de kunst gezien haar noodlottige institutionele inkapseling haast onmogelijk is geworden om haar ‘oorspronkelijke taak’ na te komen, namelijk het ‘reveleren van de objectief historische condities’. Zo maakt de ‘museologie’ van Broodthaers ‘de verdinglijking tot onderwerp’, zegt Buchloh ietwat onvoorzichtig. Men zou misschien beter zeggen dat Broodthaers er zich ‘onder werpt’ en... zo de zaak aan het schuiven brengt. Het museum is voor Broodthaers niet zomaar een achterhaald burgerlijk bastion, een ‘secundaire’ superstructuur die hij kritiseert vanuit het bewustzijn van de ‘waarlijk historische rol van de kunst’, maar eerder de obsederende allegorie van een verstarring die minstens zo oud is als de moderne mens. Broodthaers *mimeert* vol humor deze verstarring zonder direct de uitgang uit het museum te wijzen. Maar Buchloh wil van het *unheimliche* karakter van zo'n melancholische mimesis niets weten. Hij neutraliseert Broodthaers' werk door het te beschrijven als een ‘historisch onderzoek’ naar de oorzaken van de vervreemding in functie van een ‘toekomstige kunstreceptor die een historisch volledig bewust subject zal zijn geworden’.

Op een gelijkaardige manier leest Buchloh de fragmentering en confiscering van (serie-)objecten en beelden in readymade, collage en montage als een kritische analyse die de ‘verborgen factoren die de productie van een oeuvre bepalen, aan het licht brengt’. Deze procedures, die Buchloh in navolging van Walter Benjamin als ‘allegorisch’ typeert, herhalen wat in de kapitalistische ruil en consumptie gebeurt. Ze maken objecten en beelden los van hun maatschappelijke betekenis. Ze ‘deconstrueren’ volgens hem, samen met de eenheid van de objecten, het subject van kunstenaar en toeschouwer, geven hen prijs aan een anonieme verbrok-

keling, maar - en dit is dan weer Buchloh ten voeten uit - dit gebeurt enkel opdat ze zich op een meer autonome wijze zouden kunnen reconstitueren.

Niet alleen gebruikt Buchloh hier - zoals elders - op een erg misleidende wijze de term ‘deconstructie’ als hij deze door een reconstructie laat volgen, tevens doet hij Benjamins allegoriebegrip geweld aan: de door de reductie tot hun ruilwaarde ‘ontwaarde dingen’ verschijnen volgens Benjamin onder de ‘allegorische blik’ immers niet als fragmenten van een realiteit die een belofte van inzicht in of verzoening met die realiteit beloven, maar incarneren eerder de scheiding en de onherstelbare dispersie.

Buchloh beschouwt kunst als een verlichte praxis in dienst van de realisatie van een rechtvaardige, op de collectiviteit gerichte gemeenschap. Kunst die daar niet toe bijdraagt is ‘kleinburgerlijk-subjectivistisch’. Hij steekt dan ook zijn sympathie voor de productivistische ideologie van de Russische constructivisten niet onder stoelen of banken. Het werk van El Lissitzky bezit meer ‘esthetische gebruikswaarde’ dan dat van Kandinsky, Tatlins monument voor de derde internationale natuurlijk meer dan zijn vliegtuig. Zo slaagt Buchloh er in om in de strepen van Buren een ‘constructieve doelmatigheid’ te ontdekken, en in de doeken van Richter een ‘functionele validiteit’, terwijl het surrealisme en de informele kunst als vrijblijvend individualistisch worden afgedaan. En als hij de trillende, fragiele lijnen van Wols tot ‘radicaal-subjectivistische’ uitingen reduceert en daar niet juist een loslaten in wil zien van elke subjectieve beheersing van het materiaal, dan komt hij dichter in de buurt van een orthodox marxist als Lukáes die Brecht boven Beckett verkoos, dan van Adorno.

Het probleem is dat zelfs de conceptuele kunst, die Buchloh van heel dichtbij heeft meegemaakt, niet altijd zo conceptueel is als hij zou willen. Door bijvoorbeeld het werk *I box* van Robert Morris te beschouwen als een analyse van de maatschappelijke conventies die onze perceptie en waardering van het kunstobject bepa-

len, reduceert hij dit werk zoals vele andere tot een didactisch leerstuk. Natuurlijk is het juist dat de introductie van tactiele en linguïstische elementen in dit werk de directe, 'retinale' consumptie van het object de pas afsnijdt en ons verplicht na te denken over de wijze waarop we doorgaans van kunst genieten. Maar gaat het hier niet tevens om een verleidelijk-ironisch spel met onze fascinatie? De kunstenaar ('I') geeft zichzelf bloot en opent daarmee onze ogen ('Eye'). Morris blijft hier theatraal inspelen op het fantasma van een reële, vleselijke aanwezigheid (en dus op de mythe van het kunstenaarschap) juist door deze te verbergen achter een spel waarin het linguïstische, het tactiele en het visuele elkaar doorkruisen zonder ooit in de gelukkige gelijktijdigheid van een actuele perceptie samen te vallen. De kritische reflectie op de code kan slechts boeien wanneer ze onderhuids de belofte blijft voeden van een verschijning die iedere kritische reflectie met stomheid zou slaan. De conceptuele strengheid van *I box* bestaat erin dat die verschijning niet wordt ingevuld, tenzij op een triviale wijze. Dit maakt dit soort conceptkunst 'subliem' in de Kantiaanse zin van het woord.

De blinde vlek in het modernistische oog. Omtrent Rosalind Krauss

In *The Optical Unconscious* wil de Amerikaanse kunstcritica Rosalind Krauss, een van de stuwende krachten achter het belangrijke Amerikaanse tijdschrift *October*, wijzen op enkele belangrijke sequensen in de kunstgeschiedenis van deze eeuw, die volgens haar door het 'officiële verhaal van het modernisme' ofwel grondig verkeerd zijn begrepen ofwel in de vergeethoek zijn beland.[1] Als hoofdverantwoordelijke voor dit modernistische verhaal wordt uiteraard Clement Greenberg aangewezen, woordvoerder van het Amerikaanse abstract expressionisme.

Greenberg was ervan overtuigd dat het de bestemming van elk artistiek medium is om zichzelf steeds meer van vreemde elementen te zuiveren. Elk medium moet zich terugtrekken in die sfeer van de zintuiglijke ervaring die het eigen is. De schilderkunst bijvoorbeeld dient zich te beperken tot het louter optische, tot de pure visualiteit van het platte vlak. Dit betekent niet dat, zoals men het soms voorstelt, Greenberg elke vorm van illusie uitgeband wilde zien - de eerste veeg op het doek wekt, zo wist hij, onvermijdelijk reeds de illusie van een perspectivische diepte - maar dat volgens hem de picturale illusie strikt binnen de orde

1 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.

van het optische moest blijven. Krauss is het in zoverre met Greenberg eens dat zij dit inderdaad als de ambitie van een bepaald soort modernisme erkent. Daarbij benadrukt ze dat deze pure visualiteit waar het modernisme naar streeft niet een empirische zichtbaarheid is. In wezen wil men, in een zelfreflexieve beweging, aan de zichtbaarheid *als zodanig* raken, namelijk aan de grondstructuur van het perceptuele veld, een structuur die voorafgaat aan en de voorwaarde vormt voor eender welke concrete perceptie. De modernistische *vision as such* of de *vision itself* is dan ook wezenlijk een onlichamelijke, 'gedesincarneerde' blik, een blik die zich aan geen enkel specifiek object hecht, maar de matrix, het abstracte raster viseert dat onze perceptie structureert. Zo zou Piet Mondriaan ons met zijn 'plus en minus'-schilderijen uitnodigen om met één blik de aritmetische regelmatigheid en relationaliteit te doorvorsen die onze perceptie beheersen. Dit soort abstractie 'deconstrueert' volgens Krauss niet werkelijk de klassieke oppositie tussen achtergrond en figuur. In de kubistische collage daarentegen staat de achtergrond nooit zuiver in tegenstelling tot de figuren op de voorgrond, want ze wordt gerepresenteerd door een geciteerd beeldfragment en wijkt dus eindeloos terug. Mondriaans modernisme van zijn kant problematiseert niet werkelijk de oppositie tussen achtergrond en figuur omdat het denkt deze zonder meer te kunnen neutraliseren, een grondstructuur te kunnen blootleggen die aan elke tegenstelling tussen achtergrond en figuur voorafgaat. Door deze 'transcendentale pretentie', door dit geloof aan de grond, het fundament te kunnen raken, heeft het modernisme de kunst kunnen zien als de zelfgenoegzame, autonome, zichzelf legitimerende activiteit bij uitstek.

Met Marcel Duchamps obsederend ronddraaiende schijven (*rotoreliëfs*) en Max Ernsts overschilderingen en dadacollages begint volgens Krauss dit 'fundamentalistische' paradigma barsten te vertonen en neemt een *counterhistory* van het modernisme zijn aanvang. Voor het begrip van deze andere, 'verdrongen'

geschiedenis is een heel ander conceptueel apparaat nodig, dat Krauss vooral ontleent aan de psychoanalyse van Sigmund Freud en Jacques Lacan, en aan de schrijver-filosoof Georges Bataille. Zij wijzen allen op iets wat weerstand biedt aan de klare bewustheid van de blik, op een duister, onvermijdelijk verborgen element dat de transparantie van het visuele veld doorkruist, op iets dat te maken heeft met het (onbewuste) verlangen en de lichamelijkheid: ‘the optical unconscious’.

Krauss' betoog is, in tegenstelling tot haar eerste studie, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, bewust grillig en heterogeen qua stijl en genre.[2] Kunsthistorische en psychoanalytische beschouwingen, literaire beschrijvingen, structuralistische schema's en autobiografische anekdotes wisselen elkaar af. Op zich is daar zeker niets op tegen, maar men zou soms willen dat ze iets scherper en uitgebreider bij een en ander zou stilstaan. Zo geeft zij Lacans uiterst moeilijke problematiek van ‘de blik als object a’, die duidelijk het theoretische zwaartepunt van haar boek vormt, uiteindelijk te fragmentarisch en suggestief weer.[3]

Krauss vertrekt van Max Ernsts fascinatie voor de in zijn tijd reeds erg verouderde houtgravures waarmee men in de igde eeuw populair wetenschappelijke tijdschriften illustreerde. In zijn beeldnovelles, zoals *La Femme 100 têtes*, plaatst Ernst middenin deze prozaïsche taferelen, maar er tevens los van - als ging het om een fantoom dat behalve door een kind of een gek door niemand gezien wordt - een vaak naakt lichaam of een lichaamsdeel. Dit ‘partieel object’ vormt, hoewel het als een *Fremdkörper* in het tafereel is komen binnenvallen, de streng die het prozaïsche tafereel samenhoudt. In die zin is het de *support* van het

2 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1986.

3 Jacques Lacan, Le Séminaire, livre XI, Éditions du Seuil, Parijs, 1973, voornamelijk het hoofdstuk ‘Du regard comme objet petit a’, pp. 65-109.

beeld, zij het dat deze ‘drager’ functioneert als een indifferente achtergrond. Hij breekt in het beeld zelf binnen zonder daarom een figuur tussen de figuren te worden. De betekenis ervan blijft onbestemd. Het enige wat men ervan kan zeggen, is dat het de narratieve of didactische structuur van het tafereel telkens weer doorklieft, als een restant van iets dat uit het verhaal is weggevallen, maar koppig blijft aandringen.

Een gelijkaardig *unheimlich* karakter hebben volgens Krauss Ernsts *Übermalungen*, beelden en tekeningen uit advertenties, woordenboeken, geïllustreerde tijdschriften, die overschilderd worden tot er bijvoorbeeld enkel nog een vrouw zonder gezicht, zwevend buiten elke context, overblijft: de vrouw als ‘fallus’, namelijk als betekenaar van datgene wat in elk beeld of teken onvermijdelijk ontbreekt, van het tekort waardoor ons scopisch verlangen getekend is.

De beelden die Ernst in zijn collages en overschilderingen gebruikt, treft men dagelijks in de populaire cultuur aan. Het is bekend dat de meest intieme en vroege ervaringen van de mens door dergelijke onpersoonlijke beelden getekend zijn. Dit betekent dat deze beelden de ervaringen niet ‘uitdrukken’, maar dat ze juist die traumatische kern in de ervaring vertegenwoordigen die onherroepelijk werd uitgewist. ‘Trauma’ (letterlijk: wonde) wijst erop dat het subject een stuit van zichzelf is verloren waarmee het niettemin geïdentificeerd blijft. De plaats van zo'n mutilatie, die het subject van iets intiems in zichzelf afsplitst, wordt steeds bezet door beelden die in het reservoir van de cultuur - ‘in het veld van de Ander,’ zou Lacan zeggen - als readymade-elementen klaarliggen. Als substituten voor een gerateerde ontmoeting blijven deze beelden op automatische, letterlijk automaatachtige wijze terugkeren. Krauss wijst dan ook op de voorkeur van Ernst, die deze met Duchamp deelde, voor machinale metaforen.

Ernsts beelden zijn dus weliswaar visueel helder en transparant, maar die transparantie fascineert slechts omdat ze een scherm vormt dat iets aan de blik onttrekt. Door deze onttrekking

brengen deze beelden het modernistische paradigma aan het wankelen. Ze gaan het ‘visuele als zodanig’ te buiten omdat ze de stille getuigen zijn van een meer oorspronkelijke *caesura in vision*, een snede in de blik die maakt dat er altijd iets uit het gezichtsveld wegvalt, iets dat geassocieerd is met het (onbewuste) verlangen dat de kijker drijft. Dit ‘iets’ keert dan terug als een betekenisloos element dat de continuïteit van het perceptuele veld onderbreekt. Het appelleert aan die component in de blik die méér wil zien dan er te zien is. Ernsts collages en overschilderingen presenteren zich als façade van een afwezigheid, als de omwikkeling van het altijd al weggevallen object van het verlangen, dat Lacan het ‘objet a’ heeft genoemd.

De cesuur die de blik doorsnijdt, verstoort de simultaneïteit: ze maakt het de blik onmogelijk het visuele in de punctualiteit van een dit-hier-nu te verzamelen. De cesuur brengt in de blik een essentiële temporisatie aan, een schommeling, een instabiliteit, een pulserend ritme. Krauss wijst in dit verband onder meer op Ernsts interesse voor de primitieve voorlopers van de film, zoals de zoötroop, een ronddraaiende trommel waarin op regelmatige afstanden gleuven zijn aangebracht waardoor men het intermitterende beeld van een vliegende duif kan bewonderen. Maar ook de rotoreliëfs van Duchamp vormen een auto-erotisch automatisme waarin het ene partiële object voortdurend in het andere metamorfoseert: oog, borst, vagina,... net zoals de metaforische verglijdingen van de betekenaar ‘oog’ in Batailles verhaal *Histoire de l'oeil*.

Lacan nodigt ons met zijn complexe theorie over de blik uit iets te denken wat zowel de klassiek-perspectivistische als de modernistische ‘optiek’ grondig ondermijnt, namelijk de prioriteit van het gezien worden op het zien. De cesuur heeft alles te maken met het gegeven dat mijn blik nooit zuiver de mijne is, want wanneer ik kijk, ben ik steeds blootgesteld aan de blik van de Ander die mij een plaats in het tableau heeft toegewezen. Wat ik als ‘mijn’ beeld zie, draagt onvermijdelijk de stempel van andermans

blik die mij tot object maakt. Deze blik van de Ander die mijn blik ondersteunt, kan ikzelf niet achterhalen, objectiveren, visualiseren. Hij vormt een blinde vlek, een gat in het tableau waar ik naar tast. Dit gat, dat aan de basis ligt van mijn scopisch verlangen, wordt volgens Krauss bijvoorbeeld gemarkeerd door de handen die in de tekeningen van Ernst mysterieuze objecten presenteren. Deze handen *geven* iets te zien, en duiden zodoende de onachterhaalbare plaats aan van waaruit een licht op Ernsts wereld werdgeworpen.

In haar poging een vergeten aspect van de avant-garde naar boven te halen, maakt Krauss niet alleen gebruik van de psychoanalyse, maar ook van de geschriften van Georges Bataille. Van Bataille neemt zij de term *bas matérialisme* over, zijn notie van het 'ongevormde', van een radicaal 'heterologe' materialiteit die aan elke spiritualisering, aan elke esthetische sublimering weerstand biedt. Reeds in *The Originality of the Avant-Garde* deed ze een beroep op de teksten die Bataille onder andere in het tijdschrift *Documents* publiceerde. De horizontale, liggende sculpturen die Giacometti in het begin van de jaren '30 maakte, begreep ze als pogingen om de zelfgenoegzame verticaliteit van de voorstelling te ondergraven door de voorstelling als het ware naar de grond toe te duwen, naar het lage, de aarde. Geïnspireerd door diezelfde teksten interpreteert ze nu het werk van onder meer Salvador Dali, Pablo Picasso, Hans Bellmer, en vooral - uiteraard tegen Greenberg in - Jackson Pollock.

Volgens Krauss heeft Greenberg de radicaliteit van Pollocks schilderkunst uiteindelijk niet onderkend omdat hij de zwaarte, de gewelddadige en ondoorzichtige materialiteit die eruit spreekt uit de weg is gegaan. Eerst had Greenberg Pollocks schilderijen geprezen om hun densiteit, om hun absoluut concrete 'ditheid'. Maar nadien ging hij Pollock dematerialiseren. Van het concrete, platte object dat het schilderij was, werd het nu een perceptueel veld, een puur optische entiteit, een 'spiegeling'. Op die manier

van elke materialiteit ontheven, is het schilderij een analogon van een even abstract, onlichamelijk oog, een oog zonder drift, zonder verlangen, het instrument van de *vision as such*. Het subject van dit oog staat rechtop en kijkt recht voor zich uit; het neigt niet naar omlaag, naar het 'lage', neemt niet het risico zich in de materie te verliezen, maar verhoudt zich tot een realiteit die tot haar zichtbaarheid gereduceerd is. En wanneer Pollock zijn verf op het doek laat druipen, dan is dat volgens Greenberg om elke snijding te vermijden die nog een onderscheid tussen vorm en achtergrond suggereert. Het zou Pollocks intentie geweest zijn om de continuïteit van het picturale veld niet te verstoren, zodat het schilderij het perfecte correlaat is voor de ongebroken simultaneïteit van een blik die alles in één keer (*all at once*) voor zichzelf aanwezig stelt.

Krauss wil daarentegen bij Pollock het geweld benadrukken van markeringen die elkaar overwoekeren en zo het doek onttrekken aan een 'visie' die bij het geheel van het geziene op een bewuste en transparante wijze present kan zijn. Het gaat hier niet om een hang naar het louter amorfe, om een louter willen verzinken in de zwaarte van het 'aardse' - hoewel Krauss, hier en daar onvoorzichtig met Bataille omspringend, soms naar die opvatting neigt - maar eerder om een vormproces dat geen weerstand biedt aan die zwaarte, en daarmee een einde maakt aan elke analogie met de *Gestalt* van een menselijk lichaam dat zich van zijn band met het 'lage' zou hebben bevrijd.

Hoewel de manier waarop Krauss voortdurend verspringt van analyse naar poëtische evocatie of autobiografische mijmering soms eerder irriteert dan fascineert, kan men niet ontkennen dat zij met het spanningsveld dat zij in *The Optical Unconscious* schetst inderdaad aan de wezenlijke problematiek van de moderne kunst raakt en tevens onrechtstreeks een licht werpt op ontwikkelingen die zich het laatste decennium in de kunst voordoen. Hierbij denkt men uiteraard aan de nadruk op het informele, het

abjecte, het obscene, kortom: op het lichamelijke in zoverre het zich aan de codes van de reclame, de mode of de gezondheidsindustrie onttrekt.

Toch blijft een en ander in het ongewisse. Wat bedoelt Krauss bijvoorbeeld wanneer ze beweert dat het modernisme het optisch onbewuste ‘gemaskeerd’ of zelfs ‘verdrukt’ heeft. Enerzijds lijkt ze te menen dat het modernisme als tendens verdrukkend tegenover andere is geweest, en wil zij nu een andere kunst uit de vergeethoek halen. Vooral Mondriaan lijkt als het paradigma van dit eenzijdige modernisme te gelden. Anderzijds lijkt het dan weer alsof het modernisme dat Krauss bestookt vooral moet gezien worden als een theorie of een interpretatie die vooral na de Tweede Wereldoorlog, en dan nog hoofdzakelijk in de Verenigde Staten, de geschiedenis van de avant-garde op een nogal eng-formalistische wijze heeft herschreven, en zich door een bepaald formalisme dat effectief in de naoorlogse Amerikaanse kunst hoogtij vierde, bevestigd zag. Eenvoudig gesteld: wanneer Krauss aan modernisme denkt, dan denkt zij aan Greenberg. En wat zij wil doen, is een aantal figuren uit de geschiedenis van de avant-garde aan zijn interpretatiekader onttrekken. Dat doet zij niet alleen met Picasso, dada en het surrealisme, maar ook met oeuvres die men steeds om hun ‘objectiviteit’, hun ‘rationaliteit’ en hun absolute visuele helderheid heeft gewaardeerd. Zo bescheef Krauss reeds in *The Originality of the Avantgarde* het repetitieve karakter van het werk van Sol LeWitt en Donald Judd niet in termen van visuele en cognitieve transparantie, maar vanuit de obsessionele herhalingen in het werk van Beckett...

Het blijft voor een Europeaan steeds een beetje bevreemdend dat een weliswaar interessant, maar anderzijds toch behoorlijk eenzijdig criticus als Greenberg nog steeds fungeert als de machtige vader die altijd opnieuw moet onthoofd worden. Deze Greenbergobsessie leidt er bij Krauss onder meer toe dat een ander wezenlijk aspect van het modernisme totaal onbesproken blijft: het politieke, emancipatorische programma. De visuele hel-

derheid van de artistieke vormentaal gold immers ook als een voorafschaduwing van de rationele organisatie van de gedroomde maatschappij. De surrealisten van hun kant ontdekten een revolutionair potentieel in het onbewuste. Het is niet duidelijk hoe Krauss, die toch niets anders schijnt te willen dan dat het door het modernisme verdrongen onbewuste weer aan de orde zou worden gesteld, zich tot deze politieke aspiraties van het surrealisme verhoudt.

Krauss wil en kan ook niet zeggen dat het 'optisch onbewuste' bewust moet worden gemaakt. Het gaat immers om iets in het beeld dat noodzakelijk aan onze bewuste aandacht ontsnapt. Bij Lacan is dit het 'object a' als effect van een castratief moment in het zien dat het subject afscheurt van zijn eigen blik, en dus van zijn aanwezigheid bij het geziene. Bij Bataille gaat het om een volstrekt heterologe materialiteit die de blik niet kan bevatten zonder zich erin te verliezen. Het zou al bij al de helderheid van haar betoog ten goede zijn gekomen indien Krauss de verwantschap die er inderdaad bestaat tussen deze anderzijds toch zeer uiteenlopende auteurs, meer geëxpliciteerd dan gesuggereerd had, vooral waar het de cruciale vraag betreft hoe datgene wat zich noodzakelijk aan de aandacht van de *vision as such* onttrekt, door de kunst alsnog in het spel wordt gebracht. Door zich radicaal tegen Greenbergs ontlichamelijkte visualiteit af te zetten, neigt zij er soms toe om Batailles *bassesse* tot een nieuw fundament te promoveren, terwijl bij Bataille deze 'laagbijdegrondsheid' enkel kan geaffirmeerd worden in een overtreding die niets zou zijn indien het verbod - de wet van de vorm - niet van kracht zou blijven. Krauss lijkt hiermee even te vergeten dat er naast het formalisme van de zuivere visualiteit, een niet minder simplistische metafysica van de materialiteit bestaat, van het concrete, vitale, tactiele, kortom van het 'authentiek-lichamelijke'. Deze metafysica, of beter: deze *Schwärmerei* heeft zich bijvoorbeeld geuit in de cultus rond een kunstenaar als Joseph Beuys en blijft nog steeds, zij het ontdaan van zijn messianisme, in allerlei

vormen opduiken.[4] Tevens kan men denken aan de manier waarop tegenwoordig de problematisering van het beeld of van elke stabiele vorm vaak uitmondt in een gemakzuchtig koketteren met het abjecte, het vormloze, het proces of gewoon de slechte smaak. Het informele wordt hiermee op zijn beurt tot een formalisme. De tautologie van het *art as form as form* wordt vervangen door een geste die niet minder tautologisch is. Men weigert tot een afgewerkte vorm te komen of een herkenbare betekenis in het spel te brengen met het argument dat men de verbeelding van de toeschouwer vrij wil laten. Maar dit wordt algauw een lege geste die altijd hetzelfde suggereert: dat men een kern van creativiteit heeft opgedolven die te puur, te vrij is om nog in een vorm of een beeld te worden geconcretiseerd, en dat men de toeschouwer - als hij tenminste de juiste 'attitude' heeft - uit deze oerbron wil laten meedrinken... Vandaar dat dit informalisme zo goed door het establishment wordt ontvangen, en dat het anti-artistieke de artistieke pose par excellence is geworden. Het informalisme speelt in op het romantisch-theologische fantasma van een pure, onvatbare creativiteit, aan welke idee men zich graag onder gelijkgestemden laaft. Het kunstwerk funtioneert hierbij nog slechts als alibi voor een esoterische solidariteit die zich rond deze verzwegen idee blijft vormen als rond een naamloze god.

Dat Krauss in haar enthousiasme een geheel 'andere' geschiedenis van de moderne kunst te schrijven, niet waarschuwt voor deze neutralisering die de cultivering van het 'lage' steeds bedreigt, komt misschien omdat ze haast volledig voorbijgaat aan

4 In *L'informe. Mode d'emploi*, het boek bij de gelijknamige tentoonstelling die in 1996 plaatsvond in het Centre Pompidou, spreekt Krauss zich duidelijk uit over Beuys. Beuys dialectiseert het 'ongevormde': het radicaal heterogene is voor hem het materiaal voor een 'sociale sculptuur'. De omgang met het 'lage' is voor hem uiteindelijk een zinvolle activiteit. Zie 'Non à Joseph Beuys', in Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Éd. Centre Georges Pompidou, Parijs, 1996, pp. 136-138. Voor een analyse van Beuys' uitgesproken Duits-christelijk messianisme, zie 'La fin de l'art selon Beuys', in Eric Michaud, *La Fin du salut par l'image*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.

een auteur als Adorno voor wie reeds sinds de jaren '40 fragmentarisering, discontinuïteit, de nadruk op de ideosyncrasie, op het onnozele, ja, op het 'laagbijdegrondse' (*das Subalterne*) als wezenskenmerken van de moderne kunst gelden.[5] Wezenlijk hierbij is dat hij deze trekken niet presenteert als irrationeel alternatief voor de burgerlijke rationaliteit, maar als een subversieve mimesis van de onzinnigheid en het geweld die in die zogenaamde rationaliteit altijd aan het werk zijn.

5 In *L'informe. Mode d'emploi* tracht Krauss het onderscheid aannemelijk te maken tussen het 'informele', dat het lage neutraliseert door er een substantie of een thema van te maken, en het 'ongevormde' (*l'informe*) waarin het zou gaan om een 'operatie' die zich aan elke thematisering onttrekt. Zie 'Le Destin de l'informe', in Yve-Alain Bois & Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Éd. Centre Georges Pompidou, Parijs, 1996, pp. 223-242.

IV. Epiloog

Cultuur, kunst, kritiek...
Iets over de behaaglijkheid van ons onbehagen

> *Dire: j'aime Sade, c'est n'avoir aucun rapport avec Sade*.
> MAURICE BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*

Ik kan u over de toestand van de ‘cultuur’, de ‘kunst’ en de ‘kunstkritiek’, en dan nog wel in Vlaanderen, niets zeggen, omdat de positie, de plaats van waaruit men iets over die zaken zou kunnen vertellen grondig vergiftigd is. Het is een nogal bekakte, zelfs *demonische* plaats, maar daarom niet minder een plaats waarop wij allen, wij weldenkende, progressieve, kunstzinnige burgers ons bevinden - ik momenteel iets meer dan u, omdat ik hier vooraan zit. Ik ben dan ook de laatste om te denken dat ik mij aan die plaats kan onttrekken. Het enige wat ik kan doen, is proberen u iets te zeggen over de aard van die demonie, een demonie die helemaal niet spannend is, maar juist de oorzaak van de verveling en de steriliteit van wat wij ‘cultuur’ noemen.

Ik spreek dus inderdaad over ‘demonie’, omdat mijn ‘stelling’ vrij duidelijk is: *de cultuur is des duivels*. Waarmee ik wil zeggen dat iedereen die zich opwerpt als vertegenwoordiger, bemiddelaar, verdediger, pleitbezorger, dienaar van de ‘cultuur’, iedereen die zich om de cultuur bekommert, zich oprecht zorgen maakt over haar kwaliteit, haar bereik, haar uitstraling - en dat doen

wij toch allemaal - op een fatale manier in een duivelse strategie verwikkeld zit.

Wat nu nog duister klinkt, wil ik verhelderen aan de hand van het verhaal van Abraham en Isaak. God test Abrahams geloof door hem te vragen zijn eigen zoon, het meest dierbare dat er voor hem op aarde is, te offeren. Op het moment dat hij zijn mes opheft om Isaak te doden, komt er een engel tussenbeide die Abraham prijst om zijn daad van geloof, waarna God hem zegent en hem een voorspoedige toekomst belooft.

Abraham moet dus het meest afschuwelijke doen dat hij zich kan indenken. Maar het is God die het hem vraagt. Hij weet natuurlijk dat God goed is, maar anderzijds kan hij de daad die God van hem vraagt op geen enkele manier verbinden met wat hij zich menselijkerwijs als goed voorstelt. Er is hier dus noodzakelijk een moment van absolute vertwijfeling. Anders zou de hele zaak flauwekul, doorgestoken kaart zijn. Stel dat Abraham, vanuit zijn overtuiging van Gods oneindige goedheid, er zeker van was dat God onmogelijk *werkelijk* zoiets verschrikkelijks van hem zou kunnen eisen, dan zou hij met zijn bereidheid tot het offer helemaal niets bewijzen.

Interessant is daarom een passage in de Talmoed, waarin de duivel ten tonele verschijnt. Deze duivel die geen dommerik, geen slechte dialectieker is, stelt Abraham gerust. Hij zegt hem: niemand weet beter dan jij dat God niet gek is, maar oneindig verstandig en goed, en dus onmogelijk zoiets monsterlijks zou laten gebeuren. Ga gerust naar de berg en offer je zoon; als puntje bij paaltje komt, zul je zien dat hij je zal tegenhouden. De duivel zegt dus: speel deze waanzin, deze horror mee, doe eventjes alsof je ‘vreest en beeft’, want alles komt toch terecht...

Abraham weet dat zo'n zekerheid niets met geloof te maken heeft, dat er geen serieus, authentiek geloof is zonder dit verschrikkelijke moment van absolute vertwijfeling waarin God hem brengt. Maar ook dat kan Abraham niet echt ‘weten’. Abraham

kan niet zeggen: ‘er moet een moment van absolute vertwijfeling zijn, dit verschrikkelijke moment is, wil ik in het rijk Gods worden opgenomen, nu eenmaal noodzakelijk’, want dan speelt hij het dialectische spel van de duivel alweer mee. Neen, Abraham moet ‘gewoon’, ‘zonder meer’ vertwijfelen. Maar ook dat is ondenkbaar, want Abraham is toch niet gek. Hij is een gelovig mens die op God vertrouwt. Op een of andere manier kan hij niet anders dan inderdaad ‘weten’ dat Gods goedheid ergens aansluit bij het banaalmenselijke begrip dat hij daarvan heeft. Hij kan toch niet anders dan *geloven* dat de op het eerste gezicht absurde, zinledige daad die God van hem vraagt ondanks alles een goede afloop zal kennen, anders zou Abraham volledig geschift zijn.

Abraham zinkt dus niet weg in absolute vertwijfeling, noch is hij zeker van zijn zaak. Maar dit is juist de essentie van de vertwijfeling, namelijk dat ze nooit absoluut is, dat men er niet in wegzakt, dat er steeds een vage, onbestemde hoop blijft. In deze wanhoop, die zoals elke wanhoop door de hoop wordt onderhouden, doet Abraham de stap, brengt hij het offer... dat geweigerd wordt. Het is hem niet gegeven zich te geven. Het wordt hem niet gegund Isaak, het belangrijkste dat hem aan dit leven bindt, te offeren. Het blijft aan God om, wanneer het hem zint, ook en vooral als Abraham daar helemaal niet op voorbereid is, alles van hem weg te nemen. God staat hier dus op de plaats van de *dood*, die zoals we weten, een nogal sadistische instantie is: hij eist van ons dat we alles opgeven, dat we ons alles laten ontnemen, dat we ons laten pakken, maar net niet wanneer *wij* dat willen, niet op het moment waarop wij denken dat we voor hem klaar zijn. Anders gezegd: de dodelijke God ont-zet ons, voert met ons een radicale *displacement* door, maar maakt het ons tegelijk onmogelijk om ons ooit in die ont-zetting te nestelen, deze volmondig te beamen.

Met deze perverse God, deze treiterige dood, is duidelijk geen serieuze, geen ‘juiste’ verhouding mogelijk. Maar is dit nu precies niet de ongemakkelijke manier waarop wij ons tot de kunst verhouden?

Ook de kunst vraagt dat wij ons onvoorwaardelijk overgeven, dat wij even onze banale, gezellige zekerheden omtrent wat wij ‘goed’ vinden, laten varen. Maar zodra wij daartoe bereid zijn, zodra wij daarin iets beginnen te zien, trekt zij zich terug. Het probleem is nu dat de ‘cultuur’, die het goed met ons meent, onvermijdelijk de indruk wekt dat er *wel* een serieuze, juiste, goede verhouding met de kunst mogelijk is. Daarom heb ik gezegd: *de cultuur is des duivels*, en wel omdat zij beroep doet op ons rotsvast geloof, niet in God, maar in de Kunst.

In radicale tegenstelling met Plato, die de kunst uit zijn Staat wilde verbannen, verwachten de vertegenwoordigers van de Cultuur van ons een mateloos vertrouwen in de uiteindelijk heilzame werking van de wanstaltige gewrochten die de kunst voortbrengt. Want kunst *is* - men laat zich daarin door niets uit zijn lood slaan - nu eenmaal ‘cultuur’. En cultuur wordt verondersteld een ‘waarde’ te hebben of een ‘goed’ te zijn, die ten koste van alles verdedigd moeten worden. Wat cultuur, wat ‘serieuze’ cultuur is, is niemand duidelijk, maar het schijnt in elk geval iets belangwekkender, hoogstaander te zijn dan een televisiequiz, een pensenkermis of een voetbalwedstrijd. Cultuur kan dan ook niet genoeg worden gestimuleerd en verspreid. Dit kan alleen het gehalte, de ‘kwaliteit‘ van onze gemeenschap ten goede komen. Want cultuur is, in tegenstelling tot een televisiequiz, een pensenkermis of een voetbalwedstrijd, zowel voor het individu als de gemeenschap ‘stichtend’, ‘verheffend’. Het tilt de mensen even op een ‘hoger niveau’. Het is een vorm van communicatie die de directe, doordeweekse communicatie, waarbij men zich in allerlei beuzelarijen verliest, onderbreekt, en daarmee ruimte maakt voor een diepere bezinning op ‘algemeen menselijke’, ‘universele’ thema's.

De taak van de kunstkritiek is dan ook op een duivelse manier duidelijk: zij moet *bemiddelend* optreden. Overal waar zich iets voordoet dat op cultuur lijkt, moet zij dit bekendmaken. En deze bemiddeling blijkt meer dan ooit nodig, want de (post)moderne

cultuur, tenminste wanneer ze een zekere kwaliteit bereikt, heeft de eigenaardige neiging niet onmiddellijk communicatief te zijn. Daarom is het aan de kunstkritiek om de ‘communicatiestoornis’ tussen de mensen en de cultuur - die toch ‘hun’ cultuur is, waar ze toch ‘recht’ op hebben - op te lossen of te verlichten. Aan haar de taak om aan de mensen uit te leggen dat de artistieke producten die onze verwarrende tijd voortbrengt, helemaal niet zo absurd, gedrochtelijk, onbegrijpelijk, bevreemdend zijn als ze misschien op het eerste gezicht lijken, maar dat die weerbarstigheid een soort schijnbeweging is, dat daarachter een waarheid schuilgaat die uiteindelijk *hun* waarheid is - of meer nog: dat die absurditeit, die onbegrijpelijkheid, die bevreemding *op zichzelf heilvolle ervaringen zijn*, ervaringen die alles welbeschouwd verrijkend en constructief zijn.

Vandaar dat de kunstkritiek niet aflaat om kunstwerken aan te prijzen juist omdat ze ‘desoriënterend’, ‘vervreemdend’, ‘verontrustend’ zijn, omdat ze onze alledaagse of klassieke waarnemings- en begripsschema's op de helling zetten of zich aan elke betekenistoekenning onttrekken. We worden dus voortdurend aangemaand iets te ervaren waarin we ons net *niet* kunnen herkennen, iets wat ons vreemd en ontoegankelijk blijft, en dit met de geruststellende belofte dat deze vreemdheid ons zal verrijken, ons op weg zal helpen om breder te denken en dieper te voelen...

Deze aanmaning tot esthetische beleving van het *sublieme* (namelijk van iets waar we niet bij kunnen, en dat ons onthutst en wezenloos achterlaat), dit *offer* waar men ons vriendelijk toe uitnodigt (namelijk om eventjes alle zekerheden waar ons dagelijks bestaan op berust, opzij te zetten), is allesbehalve een gekke, onverantwoordelijke gril. De ont-zetting heeft een humaan doel. Hoe meer van die onthutsende, sublieme ervaringen, hoe meer we mens worden: kritische, onafhankelijke wezens die zich boven het niveau van de televisiequiz, de pensenkermis en de voetbalwedstrijd verheffen, en dus ontkomen aan de ‘vervlakking’, de ‘nivellering’ en de ‘massificatie’ die ons van alle kanten bedreigen.

Kortom: het houdt een grotere belofte van humaniteit in om een tentoonstelling van Francis Bacon te bezoeken, dan naar een gezellig praatprogramma op televisie te kijken. Men heeft een grotere kans een beter mens te worden - toleranter, breeddenkender,... - wanneer men Ferdinand Céline verkiest boven Toon Hermans. En iedereen weet dat de ethische dimensie van het werk van Markies de Sade voor de goede, 'culturele' gebruiker veel groter is dan dat van Phil Bosmans...

Tegen dit alles lijkt weinig in te brengen. Maar als er echt niets tegen in te brengen is, als wij zo met duivelse zekerheid kunnen stellen dat goede kunst, goede literatuur, goed theater tot onze humane ontwikkeling bijdragen - en dat is toch waar de kunstcritici en tentoonstellingsmakers, literaire recensenten en uitgevers van culturele tijdschriften, kortom: alle mensen uit de 'culturele sector' het over eens lijken te zijn - *dan sluit deze zekerheid ons van de ervaring van het kunstwerk af*. Anders gezegd: juist in de zekerheid en de zelfgenoegzaamheid omtrent de hoge waarde van de Kunst, die we boven de televisiequiz, de pensenkermis en de voetbalwedstrijd verheven weten, blijft het kunstwerk voor ons gesloten. En het probleem is dat iemand als ik die iets over cultuur moet zeggen, over hoe het ermee gesteld is, en over de 'taak' van de kunstkritiek, op een fatale manier door die zelfgenoegzaamheid is aangetast. Voor ik het weet, ben ik aan het moraliseren over de 'verloedering', de 'afstomping' waarin de hedendaagse cultuur wegglijdt, waarbij ik heimelijk een zeer hoogstaand, veilig-humanistisch idee omtrent cultuur heb vooronderstelld.

Zodra we het over cultuur hebben, kunnen we blijkbaar alleen over kunst denken als over iets dat *goed* is voor ons. Binnen de context van een discussie over cultuur, waarin we ons als rechtgeaarde, progressieve burgers om haar 'niveau', haar 'kwaliteit' bekommeren, verschijnen alle kunstproducten onvermijdelijk als zaken die ons uiteindelijk *goed* doen. Vandaar dat de kunst-

criticus, deze goede boodschapper, met duivelse stelligheid kan zeggen: verrijk je met *Oedipus Koning*, het verhaal van een man die langzaam tot het besef komt dat hij zijn vader heeft vermoord, zijn moeder neukt, en dan ook niet beter weet dan zijn ogen uit te steken en zijn leven te beëindigen met de stichtende woorden: 'het is beter niet te zijn'. Met een even duivels flegma kan de criticus stellen: Francis Bacon is een absolute must; je normale ruimtebeleving wordt in zijn doeken grondig verstoord, en zijn gezichtsloze gezichten en in de ruimte vervloeiende lichamen wijzen op een psychotische desintegratie van het Ik. Zonder te verpinken leidt de kunstcriticus ons binnen in alle 'theaters van de wreedheid' die onze tijd rijk is.

Om de moraal van mijn verhaal duidelijk te stellen: net zoals de duivel aan Abraham uitlegt dat God, ondanks zijn nogal perverse spelletjes, het ongetwijfeld goed met hem voorheeft, zo moet de kunstcriticus, als representant van de Cultuur, aan de mensen uitleggen dat de kunstenaar, ondanks zijn soms nogal bedenkelijke smaak, zijn soms nogal wanstaltige fratsen, het goed met ons voorheeft. Maar we weten allemaal dat God niets met Abraham voorheeft, of beter: dat 'God' slechts een naam, een soort stoplap is met behulp waarvan Abraham, zo goed en zo kwaad als het kan, probeert om te gaan met dit 'niets' dat men met hem voorheeft, een 'niets' waarop hij, buiten zichzelf om, op een onzinnige manier gericht is. Zo weten we ook dat de kunstenaar niets bepaalds met ons voorheeft, maar dat zijn kunst de manier is waarop hij omgaat met een donkere vlek in zijn en ons bestaan waarover ook hijzelf trouwens weinig of niets weet, maar waarover hij hoogstens iets kan zeggen door die vlek telkens weer te overschilderen of te 'overschrijven'.

Toch kunnen we niet anders dan telkens weer denken dat het toch 'goed' is dat er in de samenleving een domein is waarin alles op een hardnekkige, vermetele, ontroostbare wijze rond dit 'bijna-niets', deze altijd weer uitgewiste vlek draait. Het probleem

is alleen dat men daar geen punt van kan maken, dat men, van zodra men zich op dit 'bijna-niets', op deze onuitroeibare futiliteit *laat voorstaan*, er pas volledig aan voorbijschiet. Men dekt het gat als het ware toe door op het eminente belang ervan te hameren. Dat is wat in de kunstwereld steeds weer gebeurt wanneer men in talloze toonaarden beweert dat kunst 'moet', wanneer men wijst op de heilzame, constructieve effecten van de bevreemding die haar eigen is.

Er bestaat in het milieu van de hedendaagse kunst een eigenaardige cultus rond een aantal objecten die van groot belang worden geacht omdat ze zich onttrekken aan elke betekenis die men eraan zou kunnen toekennen. Men zegt bijvoorbeeld: het kunstwerk heeft geen betekenis, het is gewoon wat het is, het is 'zelfreferentieel'. Of men zegt: het kunstwerk heeft oneindig veel betekenisssen, het is 'polysemisch'. Of: het kunstwerk heeft een betekenis, maar die betekenis is onnoembaar: het kunstwerk is in dit geval 'subliem'.

Deze cultus rond objecten die ons confronteren met de grenzen van ons begrip en ons vermogen tot betekenisgeving, is eigenaardig omdat hij zo gezellig is. De onbegrijpelijkheid en de weerbarstigheid van het object wekken geen enkel onbehagen op, maar integendeel een behaaglijke consensus. De behoedzaamheid en het respect waarmee men het Mysterie omringt, wijzen allang niet meer op enige huiver of onrust, maar zijn slechts een symptoom van een onverschilligheid, een verveling die men zichzelf niet durft te bekennen. De fundamentele kloof tussen onze goede smaak, onze smaak voor het 'goede', en datgene wat de kunst ons vraagt te slikken, is een culturele evidentie geworden waarin iedereen zich thuis voelt - alsof Abraham, onder de goedkeurende blik van de duivel, voor de honderdste keer de vervelende klucht met het mes opvoert, en daarin met zijn ondoorgrondelijke God een perfecte verstandhouding heeft bereikt.

Wat kan de kunstcriticus doen? Hoe kan hij zich aan deze neutralisering onttrekken, aan dit snobistisch ‘behagen in het onbehaaglijke’ waar Adorno het in verband met de populariteit van Kafka over had? Dat is moeilijk te zeggen. In elk geval door op te houden om als ‘bemiddelaar’, als culturele promotor van het onbehaaglijke op te treden. Want deze bescheidenheid is pretentieus, alsof men weet wat men zou moeten ‘bemiddelen’. Om nog maar eens een metafoor uit de religieuze sfeer te gebruiken: de kunstcritici moeten ophouden aan pastoraat te doen, maar zouden beter hun eigen geloof verdiepen... om te ontdekken dat het op weinig berust. Zij moeten het kunstwerk niet overdragen, ‘communiceren’, noch door beschrijving noch door evocatie, maar het weefsel van hun tekst erdoor laten aantasten, hun begrippen er door laten openbreken. Het onbehagen moet niet worden aangeprezen, maar worden voortgezet. Het kunstwerk heeft geen andere kans dan dat het wordt *herhaald*, dan dat het in andere registers wordt ingeschreven: literaire, filosofische, psychoanalytische, politieke... en dit vóór het de tijd krijgt voor ‘goed’ te worden genomen. Niet in zijn consacrering, zijn humanisering, zijn culturalisering, maar enkel in zijn onvermijdelijk verminkende herschrijving en ‘herbeelding’ kan het blijven gebeuren.

Over de auteur

Frank Vande Veire doceert over esthetica aan de academie voor beeldende kunst in Rotterdam. Hij schrijft over kunst, filosofie en literatuur, totnogtoe vooral in *De Witte Raaf, Yang* en diverse tentoonstellingscatalogi. Hij schreef een bijdrage voor de bundel *Rondom Georges Bataille* (Acco) en werkte mee aan de essaybundel *Het wakende woord* (over Maurice Blanchot) (SUN).

Over de teksten

Voor deze uitgave werden alle teksten in mindere of meerdere mate bewerkt.

I. Hedendaagse kunst

Fotografie tussen verveling en fascinatie. Over Antonioni's Blow up verscheen eerder in *Upfront*, het jaarboek (1996-1997) van de Willem de Kooning Academy in Rotterdam.

Het overleven van de aura. Ian Wallace en zijn Mondriaan verscheen eerder in de catalogus van de tentoonstelling *Hommage to Mondrian* in de Vleeshal, Middelburg, 1990, pp. 22-44.

De funeraire scène van het object. Rondom de installaties van Guillaume Bijl werd geschreven in 1990 en verscheen uiteindelijk in een publicatie ter gelegenheid van de reizende tentoonstelling van Guillaume Bijl, MUHKA, Antwerpen, 1996, pp. 16-40.

Ilya Kabakov: een autoloze autobiografie is de herwerkte versie van een lezing die op initiatief van Amarant vzw en het Paleis voor Schone Kunsten plaatsvond op 13 juni 1996 in het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel). De tekst verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr. 63, september 1996, pp. 5-7.

Iets over hoe de Tuerlinckx-machine door de tentoonstellingsmachine heen stapt verscheen totnogtoe enkel in een Engelse vertaling in *Inside the Visible, an Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Catherine de Zegher ed., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, PP. 451-455.

'Hier' als een afstand. Omtrent de sculpturen van Harald Klingelhöller verscheen eerder in de catalogus van de tentoonstelling *Nieuwe Beelden*, Openluchtmuseum Middelheim, Antwerpen, 1993, pp. 29-36.

Het monster, zijn kader. Een installatie van Sylvie en Chérif Defraoui verscheen eerder in *Tragelaph*, een boek dat werd uitgegeven naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling van Sylvie en Chérif Defraoui in de vleeshal, Middelburg, 1990, pp. 34-57.

II. Kunst na de dood van God

De onincarneerbare mens verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr. 49, mei 1994, pp. 12-13.

De holte van een naam verscheen eerder in de catalogus van de tentoonstelling *Ruimte voor Beelden: (al dan niet)*, P.A.P.E. Kattenberg, E.J. Kuiper, M.M.C, van Poeijer red., HaGé-Uitgeverij, Amsterdam, 1994, pp. 18-24.

'Een zo noodlottig verlangen'. Klossowski, de vrouw, de fallus, de parodie verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr. 51, september 1994, pp. 1-3.

III. Kritische posities

Rendez(-)vous: *het fantasma (en) zijn grens* is de herwerkte versie van een lezing die op initiatief van Amarant vzw plaatsvond op 16 mei 1993 in de Gele Zaal (Gent). De tekst verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr. 44, juli 1993, pp. 14-16,

en werd opgenomen in *Het vel van Cambyses, Kunstkritieken tussen 'Van Nu en Straks' en Documenta IX, Vertoog en literatuur*, Antwerpen 93, Leuven, 1993, pp. 442-455.

De paradoxen van de ideologiekritiek. Over Benjamin Buchloh verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr. 41, januari 1993, P. 7.

De blinde vlek in het modernistische oog. Omtrent Rosalind Krauss' 'optisch onbewuste' verscheen eerder in *De Witte Raaf*, nr 48, maart 1994, pp. 20-21.

IV. Epiloog

Cultuur, kunst, kritiek... Iets over de behaaglijkheid van ons onbehagen werd voorgelezen op 16 december 1993 in de Monty in Antwerpen, als bijdrage aan het debat dat werd gehouden ter gelegenheid van het verschijnen van *Het vel van Cambyses, Kunstkritieken tussen 'Van Nu en Straks' en Documenta IX*. De tekst werd als nieuwjaarsgeschenk uitgegeven door International Theatre & Film Books en verscheen eveneens in *De Witte Raaf*, nr. 47, januari 1994, p. 16 en in *De Gids*, nr. 9, oktober 1994, pp. 738-742.